نكسة ١٩٦٧
و
القضية الفلسطينية فى مسرح السيد حافظ

نموذج مسرحية ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ /ب شمال حيفا

شنايف الحبيب

اسم الجامعة : محمد الأول -وجده -المغرب
اسم الكلية - الأداب والعلوم الانسانية
اسم الطالب - شنايف الحبيب
الاستاذ المشرف :د .مصطفى رمضاني
رقم التسجيل: 5564
الرقم الوطني: 86/197310
السنه الجامعية: ١٩٨٩ - ١٩٩٠

الإهداء

إلى رائد العروبة في المشرق العربي أول الأبطال ورائد الثوار صانع ثورة 23 يوليو الزعيم الخالد جمال عبد الناصر •

إلى البدوي الذي خرج من رحم الصحراء العربية مثقلاً بالهموم والغبار ممتطيا صهوة جواده الأخضر . يتحدى الزوابع والأعاصير •• يشق صدر الصحراء فيخرج منها الماء العذب سلسبيلاً ليحول صفرة الرمال والأحزان إلى جنات حسان صاحب النهر العظيم •

إلى جند الله البواسل طيور الأبابيل الذين أعادو الأمل في الانتفاضة الذين قال فيهم عز وجل "فإذا جاء وعد الآخرة ليسوؤوا وجوهكم وليدخلوا المسجد كما دخلوه أول مرة •••" وقال فيهم "ولاتحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون•••" إلى تلك الصقور الغاضبة التي تقابل عصابات الهجم البربر قطعان الشر . النازيون الجدد . الصهاينة الأندال •

إلى أبي وأمي وأخواتي واخواني وأصدقائي وصديقاتي وإلى الحبيبة الوحيدة (ف) أهدي هذا العمل المتواضع •

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى : "وقضينا إلى بنى إسرائيل فى الكتاب لتفسدن فى الأرض مرتين ولتعلن علواً كبيراً فإذا جاء وعد أولاهما بعثنا عليكم عباداً لنا أولى بأس شديد فجاسوا خلال الديار وكان وعداً مفعولاً ثم رددنا لكم الكرة عليهم وأمددناكم بأموال وبنين وجعلناكم أكثر نفيراً إن أحسنتم أحسنتم لأنفسكم وإن أسأتم فلها فإذا جاء وعد الأخرة ليسوؤوا وجوهكم وليدخلو المسجد كما دخلوه أول مرة وليتبروا ما علوا تتبيرا عسى ربكم أن يرحمكم وإن عدتم عدنا وجعلنا جهنم للكافرين حصيرا ."

صدق الله العظيم

جاء فى الحديث الصحيح الذى رواه مسلم عن أبى هريرة رضى الله عنه :
"لا تقوم الساعة حتى يقاتل المسلمون اليهود فيقتلهم المسلمون حتى يختبىء اليهودى وراء الحجر والشجر فيقول الحجر والشجر : يا مسلم يا عبد الله ، هذا يهودى خلفى تعال فاقتله إلا الغرقد فإنه شجر اليهود ."

صدق رسول الله (ص)

مقدمـــــة

المسرح فن زماني ومكاني يرصد الفكر الانساني ويعكس سير الحضارة الانسانية من خلال الكلمة والحوار المسرحي والحدث والشخصيات وما إلى ذلك٠٠٠ ولما كان المسرح يعكس كل التناقضات الفكرية والسياسية والاجتماعية التي تعرفها المجتمعات على اختلاف شرائحها، كان لابد وأن يخضع لجدليه التأثير و بين الفكر والمجتمع٠ بمعنى آخر أن تطور المسرح يعزى لتطور المجتمعات لأنه كلما ازدادات الحياة تعقيداً إلا و آزدادت الحاجة إلى شكل مسرحي يستجيب للوضع الجديد٠

والمجتمع المصرى كغيره من المجتمعات عرف مجموعة من النكسات أثرت سلبا على واقعة ولعل أهمها هزيمة حزيران 1967 التى امتد تأثيرها إلى الحياة المسرحية حتى أصابها نوع من الركود والتردى٠ إلا أن الله اختار لهذا المجتمع مجموعة من أبنائه المخلصين ذوى الضمائر الحية والغيرة الوطنية الذين حملوا على عاتقهم مسئولية النهوض بالحركة المسرحية بعد النكسة، ويأتى على رأس هذه القائمة السيد حافظ الذى وقف كالطود الشامخ رافضاً الهزيمة ومصراً على تجاوزها، إذ عمل على تطليق الأشكال المسرحية البالية التقليدية وأستبدالها بأخرى جديدة، فأنتج لنا لأول مرة المسرح التجريبى فى مصر بالمعنى الأعلى لكلمة التجريب على حد قول نجيب قرشالى السيد حافظ هوإحدى العلامات المميزة فى المسرح العربى أعتبره النقاد المسرحيون رائداً للمسرح التجريبى٠ فهو أول من قدم المسرح التجريبى فى مصر من خلال

مسرحيته المعروفة كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى "٠٠٠٠" (١)

فقد أصر السيد حافظ على هذا النوع من المسرح محملاً إياه رؤية جديدة بالوقوف مع الانسان المقهور المهزوم الذى فرضت عليه كافة أنواع القهر والظلم الاجتماعية والسياسية٠ وهو ما يفسر لماذا سخط السيد حافظ٠ وهذا السخط عنده شمل الكتابة وكل المواصفات الحضارية والاجتماعية والسياسية٠ لذا نجده يدعو إلى التمرد والثورة لدرجة جعلت البعض يعتبر مسرح السيد حافظ ينتمى للمسرح الثورى والحقيقة أنه أحب تراب الوطن وانحاز للفقراء والمحرومين والحزانى، فرفض الحجر على الفكر ومنع الجرائد، انه الطائر الصادح باسم الحرية والديمقراطية والوحدة، انه كما قال شاذى ابن خليل "٠٠٠٠ أحد

المناضلين الحقيقين الذين ساهموا بالكلمة الحقيقية٠ الكلمة الطلقة وذلك لخدمة القضايا الجماهيرية ورفع المعاناة عن كاهل الشعوب المغلوبة على أمرها" (1)٠

لهذا وذاك ظل السيد حافظ منسياً ومهمشاً ان صح التعبير فى زمن الانفتاح الساداتى، زمن الردة، زمن الارتزاق بالفن وتشويه الثقافة ومسخها٠ ومما زاد من شدة الحصار المضروب عليه وجوده فى الاسكندرية بعيداً عن القاهرة والبعد عن القاهرة كما قال أحد الدارسين (2) يعنى البعد عن مركز السلطة السياسية والثقافية والفكرية٠٠٠ كل هذه العوامل جعلت السيد حافظ يكاد يكون مجهولاً لدى طبقة عريضة من المثقفين فى الوطن العربى – خاصة هنا فى المغرب –٠

ومساهمة منى فى إعطاء هذا الكاتب حقه والتعريف به وبتجربته المسرحية وبرؤيته الجديدة المميزة فى عالم المسرح العربى، فأنى أقدم بحثى هذا وهو دراسة تحليلية لإحدى مسرحياته المعنونة بـ "ستة رجال فى معتقل بـ/ 500 شمال حيفا"٠

---

(١) نجيب فرشالى "رأيان فى مسرح السيد حافظ" الشكل فى مسرحياته ينمو بشكل طبيعى" الطليعة الكويتية العدد غير معروف السنة 1983 .

(٢) شاذى ابن خليل النقد فى مسرح السيد حافظ ج ١" النقد الأنسانى والـ فى مسرح السيد حافظ" عن مكتبة مدبولى مصر ص٠ 95٠

(٣) ابراهيم عبد المجيد" مسرح السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى ص٠ 221٠

وحتى يكون بحثى هذا مستوفياً فإنى سأعمل على تقسيمه إلى بابين وخاتمة، وكل باب يشمل فصلين. سأحاول فى الباب الأول أن أرصدر التجريب فى مسرح السيد حافظ حيث سأقف فى الفصل الأول عند الحركة التجريبية فى المسرح المصرى خلال السبعينات، أما فى الفصل الثانى فسأتحدث عن موقع السيد حافظ داخل هذه الحركة التجريبية. وفى الباب الثانى سأقف عند دراسة المسرحية وسأعالج فى الفصل الأول القضايا التى أثارتها المسرحية، وفى الفصل الثانى سأتناول الجانب الجمالى أما الخاتمة فستكون بمثابة تقييم عام للبحث ككل.

وأنا مقبل على هذا العمل أجد نفسى محاصراً بمجموعة من الصعوبات- خاصة وأنى أقدم لأول مرة على عمل بمثل هذا الحجم- لعل أهمها قلة الدراسات التى تناولت مسرح السيد حافظ. ولكن باشراف الأستاذ مصطفى رمضانى على بحثى هذا- والذى أعتز باشرافه- فان كل الصعوبات ستتبدد وتتلاشى نظراً لخبرته الكبيره وتعامله القريب مع المسرح بأعتباره بأحثاً وناقداً مسرحياً. لذا فان توجيهاته ونصائحه ستكون لى أهم مرجع وخير سند بل ستكون بمثابة مواقف نقدية مهمة أعتمد عليها.

والله المعين

تمهيـــــــد

لا يمكن تقيم الفن فى أى مرحلة من المراحل، أى الحكم عليه بالجودة أو بالرداءة، بالتطور أو بالجمود (شكلاً ومضموناً) دون النظر إلى المراحل التى سبقته. لذا فأننا عند ما نتناول المسرح التجريبى فى مصر خلال السبعينات، يتحتم علينا الرجوع إلى الوراء قليلاً لتعرف المستوى الذى استطاع المسرح العربى بلوغه فى الستينيات. فبغير هذه العملية التى لاشك فى نجاعتها لا يمكن بأى حال من الأحوال أن نصدر حكماً موضوعياً فى حق هذه المرحلة.

لا يختلف اثنان فى أن المسرح المصرى سجل أخصب مراحل حياته وأجملها خلال الستينات، لاعتبارات تتعلق بهذه المرحلة، ذلك أننا عندما نتحدث عن أى إنتاج فكرى أو فنى لا بد وأن نرصد العلاقة التى تربطه بالواقع الذى ظهر فيه، باعتبار أن العلاقة التى تربط الفكر بالواقع الذى ظهر فيه علاقة جدلية تتصل بحركة الناس وبالوعى وبالثقافة والتكوين النفسى والحضارى... علاقة وطيدة ومباشرة وجدلية متفاعلة مع حركة المجتمع. ولما كانت فترة الستينيات فترة حاسمة وخطيرة فى تاريخ أمتنا العربية ومصر بصفة خاصة - لأنها مرحلة الصراع المرير مع العدو الصهيونى - كان لا بد وأن تعرف نهضة مسرحية جادة تواكب تحديات المرحلة. كما كان للخطوات الجريئة التى اتخذتها ثورة 23 يونيو 1952 فى المجال الاقتصادى والاجتماعى والتى أسفرت عن صدور قوانين يوليو لسنة 1961 الأشتراكية والميثاق الوطنى لعام 1962 الدور فى تهيؤ المناخ لحركة مسرحية حقيقية صنعت فنانيها ومبدعيها. فأنشأت المسارح فى كل مكان وترجمت الأعمال المسرحية العالمية، وبرزت على الساحة أسماء لامعة أمثال توفيق الحكيم فى *الطعام لكل فم*. *الأيدى الناعمة*..' ويوسف ادريس فى *الفرافير*. *والمهزلة الأرضية*...' وميخائيل رومان *الكاتب المتمرد* فى *الدخان*...' ورشاد رشدى وسعد الدين وهبه ومحمود دياب وغيرهم.

لكن ما كادت فترة الستينات تنتهى حتى خيمت هزيمة 67 بظلامها الدامس على الحياة الثقافية والفكرية ليس فى مصر فحسب بل فى الوطن العربى كله، معلنة ميلاد

عهد جديد طرح فيه الانسان العربى أكثر من سؤال من أجل البحث عن أسباب النصر وتجاوز الهزيمة • إن البداية المأساوية التى شهدتها سبعينات هذا القرن كانت سبباً فى إنهيار المسرح العربى وخاصة المسرح الذى كان يحمل بعض الأحلام والتصورات الأيديولوجية بسبب إنهيار الأنسان العربى نفسياً وعسكرياً، كما كانت سبباً فى بروز المسرح التجريبى طمعاً فى تجاوز الهزيمة على المستوى الفنى على الأقل• فقد ظهر جيل جديد من الكتاب يحمل هماً كبيراً: هم الهزيمة المرة وهم الانسان القلق، وهم الحرب وتحرير الأرض والانسان••• كل هذه العوامل ستتضافر فى تكوين نفسية وعقلية إنسان ما بعد الهزيمة •

إن مرحلة السبعينات مرحلة حاسمة اتسمت بالعنف والغضب على الواقع، كما اتسمت بالعمل الجاد الهادف الذى يروى ظمأ الانسان المتعطش للحرية والديمقراطية؛ "حتى كانت هزيمة حزيران 1967 التى أبانت عن إفلاس الهياكل السائد فى المجتمع العربى وبذلك صار التفكير جادا أكثر فى خلق هوية مميزة للمسرح العربى" (1).

وقد أخذ المسرح المصرى بعد الهزيمة ثلاثة اتجاهات متعاكسة • الاتجاه الأول مثله مسرح القطاع العام، إلا أنه لم يحافظ على النفس الذى انطلق به فى الستينات.أما الاتجاه الثانى فتمثل فى مسرح القطاع الخاص الذى قام بدور خطير فى إفساد الحركة المسرحية، والاتجاه بالمسرح بعيداً عن دوره الانسانى إلى مخاطبة الغرائز الشهوانية خدمة للزمن الانفتاحى •

أما الأتجاه الثالث فمثله مسرح الهواة الذى قام بنشاط مكثف وإيجابى لصالح الحركة المسرحية لدرجة جعلت البعض يعتبره المسرح الوحيد الذى فتح ذراعيه للجماهير فى فترة انهار فيها المسرح بمعانيه العميقة والرسولية والابداعية إضافة إلى دوره الكبير فى مقاومة السقوط والتردى • هذا الصنف هو الذى أعطى لنا المسرح التجريبى أو الطليعى • ذلك هو واقع المسرح المصرى طيلة السبعينات؛ واقع مهزوم لأن الهزيمـة

---

(1) مصطفى رمضانى "نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغايرة" التأسيس المغربية العدد 4 السنة 1984 ص• 59•

عششت فوق رءوس الجميع رؤساء ومرءوسين، فنانين ومفكرين، ٠٠٠ وكل من يمشى على هذا الوطن - المصرى - حاملاً هم أمته سواء كان مواطناً بسيطاً ٠ أو داخل موقع من مواقع السلطة لكن هل هذا الغبن وتلك الهزيمة ظلتا تلاحق الكل؟ أو لم ينج من مطارقها أحد ؟أو لم يوجد من رفض الهزيمة وأصر على تجاوزها ؟ هل مات الحلم فى النفوس وقبر الأمل؟ أو لم يعمل أحد على تطوير تقنيات المسرح ويطرح أشكالاً جديده بأسلوب يتفق مع الوضع الجديد ؟ هذا ما سنحاول الاجابة عليه فى هذا الفصل٠

الباب الأول

موقع السيد حافظ
داخل
الحركة التجريبية فى مصر خلال السبعينات

الفصل الأول : الحركة التجريبية فى مصر خلال السبعينات

الفصل الثانى : موقع السيد حافظ داخل المسرحية التجريبية

الفصل الأول

الحركة
التجريبية فى مصر خلال السبعينات

وجود المسرح التجريبى فى مصر ومنها فى العالم العربى ظل منذ ظهوره محط جدل ونقاش حادين بين كثير من النقاد والدارسين، بين رافض ومؤيد. فهناك من رأى أن ظهور المسرح التجريبى نتيجة طبيعية لموجة الشك والتساؤل التى يطرحها الفنان العربى وهو يتعامل مع المسرح هل هو فى مسرحه أم أنه يعمل فى مسرح غريب عنه؟ المسألة تتعلق إذن بإشكاليه الهوية فى المسرح العربى "هل هناك فلسفة جمالية خاصة بالإبداع العربى؟ هل يملك الفكر العربى استقلاليته المجردة من التبعية للغرب (...) ان مثل هذه الأسئلة وغيرها تبقى مشرعة فى ظل تلك التحديات التى يعرفها المجتمع العربى وهى نفسها الأسئلة التى ولدت حركة تجريبية جادة فى المجال الدرامى أبتداء من الابداع مرورا بالنقد وصولاً إلى التنظير" (١)فقد أحس الفنان العربى وهو يتعامل مع المسرح التقليدى بأن هذا المسرح قد عفا عليه الزمن ولم يعد صالحاً للتواصل بينه وبين المجتمع، كما لم يعد فى مستوى التكيف مع الواقع الجديد لآن الحياة تزداد كل يوم تعقيداً، فلا بد إذن من شكل جديد يتلاءم مع الوضع الطارىء . لذا أصبح لازماً تجديد أدوات وتقنيات المسرح استجابة لتغير البيئة الزمانية والتجديد يعنى الإقدام على المغامرة العلمية والتخلص من قيود السلف.

وللتأكيد على البيئة الزمانية يكفى أن أشير إلى أن الفترة التى كتب فيها نعمان عاشور مثلاً مسرحية "المغماطيس" ليست هى الفترة الزمنية التى كتب فيها السيد حافظ مسرحيته "مدينة الزعفران" فالأولى كتبت فى الخمسينات فترة الزعامة الشعبية لعبد الناصر أى فترة التحرر والاشتراكية والثانية كتبت بعد "الهزيمة، وشتان، بين المرحلتين. والحقيقة أن التجريب ظهرت بوادره وإرهاصاته الأولى خلال الستينات

---

(١) مصطفى رمضانى "نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغايرة" مجلة التأسيس المغربية العدد ١ ، السنة ١٩٨٤ ص. ٦١.

مع توفيق الحكيم ويوسف ادريس [١] والا فبماذا تفسر وجود مسرحيات مثل "ياطالع الشجرة" "الفرافير" وأننا ربطنا فكرة التجريب هذه باشكالية البحث عن الهوية فى المسرح العربى. فقد حاول يوسف إدريس وهو يبحث عن ذات المسرح العربى ان يتجاوز القواعد التقليدية من خلال رؤية فنية جديدة أومغامرة أبداعية جديدة ان صح التعبير على مستوى منهج العمل والنص وكذا القضاء المسرحى. وقد اختار من السامر الريفى شكلا للعرض ومن الفرفور طريقاً للأدوات. هذا التجاوز أو هذا الانعتاق من المقايس القديمة والدخول فى أخرى جديدة هو التجريب فى حد ذاته. لأن التجريب كما يقـــول سعـــد الدين وهبه "هو معادلة للبحث عن طريق جديد وفتح أبواب جديدة فى كل ما يتعلق بالعمل المسرحى" [٢] نفس الشىء يمكن تكراره مع توفيق الحكيم فى مسرحية "ياطالع الشجرة" وهو ما أكده كذلك الدكتور كمال عيد "فى ظل اجتياح الآداب العربية التى اجتاحت أوربا منذ نهاية الأربعينات (١٩٤٩) على يد يونسكو وبكيت وأدموف وأربال وغيرهم ووصول هذه التيارات الفكرية إلى مصر فى الستينات عرضت بعض الأعمال على خشبة المسرح المصرى. قدم مسرح الجيب دراما (ياطالع الشجرة) ومن الثابت أن الحكيم قد تأثر بهذا الأتجاه الأوربى فى أشكاله الفنية فقط وإن لم يستطع التخلص من موقفه الفكرى القديم" [٣] ولكن الذى يمكن تسجيله عن توفيق الحكيم أنه لم يستطع المزاوجة بين هذا الشكل الفنى الدخيل وموقفه الفكرى التقليدى

---

(١) الدكتور كمال عيد "الدراما الاشتراكية دراسة لإنبثاقها وتطورها فى مصر" الطبعة ١ الهيئة القومية للبحث العلمى-الجماهيرية العربية الليبية ص. ٣٠٨

(٢) جمال الجمل، ندوة لمسرحين مصريين تحت عنوان "المسرح التجريبى فى مصر تقليد للغرب" الموقف العربى، قبرص العدد ٣٥ السنة ١٩٨٨، ص ٥٢.

(٣) الدكتور كمال عيد المرجع السابق ص ٣٠٨.

ومن ثمة ظل عمله ناقصاً ورؤته مشلولة • قولنا هذا يقضى بنا إلى أن التجريب كشكل فنى ورؤيته جديدة لم يكتمل فى مصر إلا بعد هزيمة 1967 لأن هذه الهزيمة سوف تؤثر على الأدب والفن والفكر : أن حرب حزيران بما حملته من مرارة الهزيمة والخيبة كان لابد أن تفرز رؤية جديدة وأن تعطى كتابات مغايرة كتابة عنيفة من الواقع الواقف موقف
الرفض الغاضب" (١).

فالتجريب يرتبط بالواقع وبمن يصنع هذا الواقع يقول عبد الكريم برشيد "أن التجريب كتعبير فنى فكرى هو بالأساس محاكاة للتغير الواقعى اجتماعياً ونفسياً سياسياً وفكرياً ومن هنا يكون للتجريب الغربى معنى لأنه ثورة تسير بمحاذاة ثورات أخرى يمكن حصرها فى الثورة السياسية والصناعية والدينية والفكرية "(٢) فالتجريب إذن هو الموازى Parallele لسلسلة الثورات والمتغيرات التى تشهدها المجتمعات على جميع الأصعدة • لذا اعتبره عبد الكريم برشيد بمثابة ثورة فى العالم الغربى تساير ثورات أخرى فى الميدان السياسى والصناعى والدينى والفكرى • والحقيقة أننا عندما نتكلم عن التجريب فى العالم الغربى يمكن أن ننظر إليه من زاويتين تطور الفكر الغربى من جهة والحرب العالمية الثانية من جهة أخرى • أن أهم فكرة يقوم عليها الفكر الغربى هى تمجيد حرية الانسان على المستوى الاجتماعى والسياسى والاقتصادى فالانسان حر فى التفكير وفى التعبير والملكية هذه الحرية ستجعل الإنسان الغربى يطرق كل الأبواب فى كل المجالات دون الخوف من أى رادع دينى أو أخلاقى مستنداً على الشعارات التى رفعتها الثورة الفرنسية • من جهة أخرى أن هذا الفكر خاصة بعد الثورة الصناعية الكبرى أصبح ينظر للانسان كوحدة بيولوجية ومن ثمة كوحدة إنتاجية مما يعنى غض النظر عن الجانب الروحى فى الأنسان (قتل الانسان) • هذا المنطق الذى ساد التفكير الغربى أنعكس سلبياً على الانسان • فتمجيد الحرية أدى إلى آنهيار الأخلاق والنزول بالانسان إلى مستوى البهيمية فى كثير من تصرفاته • وإلى تفكك الأسرة • • • وقد عملت الحرب العالمية الثانية على تعميق هذه التناقضات فآنتاب الانسان الغربى موجة من الشك عبر عنها بمجموعة من الأسئلة : من أنا ؟ ما قيمتى فى هذا الوجود ؟ • • • فالأزمة إذن وجودية ميتافزيقية أما الإنهزام الغربى فهو انهزام وجودى متافيزيقى انهزام الانسان أمام صمت الكروان و آنغلاقه وعبثه" (٣). فلا شىء حقيقى سوى العبث والضياع • موجة الضياع والقلق هذه عبر عنها الفنان الغربى المسرحى بدخوله التجريب (يونيسكو وبكيت) كحوار متواصل بين المبدع

(١) عبد الكريم برشيد "كتاباتنا المسرحية بين التأسيس والتجريب" أنوال الثقافى المغربية العدد ٢٩٨ السنة ١٩٨٧ ص. ٦.

(٢) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب كتاب" فى مسرح السيد حافظ" ج ١ مكتبة مدبولى، ص ٧٤.

(٣) نفس المرجع، ص. ٨٠.

فلا شيء حقيقى سوى العبث والضياع. موجة الضياع والقلق هاته عبر عنها الفنان الغربى المسرحيى بدخوله التجريب (يونيسكو وبكيت) كحوار متواصل بين المبدع والجمهور (١) الأنسان العربى لم يعرف أزمة وجودية ولا ميتافزيقية. لم تتفكك أسرته ولن تنهار أخلاقه ولم يعرف .

ثورة صناعية وإنما عرف هزيمة عسكرية أمام عدو متغطرس بجنون القوة، ولدت لديه نوعاً من التعقيد الذهنى والاحباط النفسى والشك فى مصداقية الأنظمة السياسية التى تتحكم فى رقاب الناس، فرفض كل الحلول الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التى لم تجلب الا الخراب والهزيمة. هذا الرفض للواقع المصرى سيمتد بتأثيره ليشمل الجانب الفنى والفكرى والثقافى فى حياة الإنسان المصرى حتى كانت هزيمة ١٩٦٧ التى أبانت عن أفلاس الهياكل السائدة فى المجتمع العربى وبذلك صار التفكير جاداً فى خلق هوية متميزة للمسرح العربى' (٢) فالتجريب فى مصر لم يأت نتيجة مخاض فكرى أو نتيجة تجديد حاصل فى بنيات المجتمع الاقتصادية والسياسية والفكرية أنعكس على الجانب الفنى فقط وإنما جاء كذلك نتيجة لعدة عوامل أخرى فهو من جهة تقليد للغرب، ومن جهة أخرى نتيجة انهزام عسكرى حضارى سياسى وتاريخى. فدخول الانسان العربى المصرى كان متزامنا مع دخول الانسان العربى عهد الهزيمة، فهل استطاع التجريب أن يكسر ما كان سائداً؟ وهل استطاع أن يؤسس رؤية جديدة للانسان والعالم والفن؟ ماهى خصائصه الفنية والتقنية؟ وهل أستطاعت الجماهير أن تتفاعل مع هذا الشكل المسرحى أم ظل هذا العمل غريباً عن الانسان المصرى؟ وأخيراً هل يمكن الحديث حقا عن وجود التخريب أم أنه مجرد مغالطة ولعب بالمصطلحات؟

---

(١) الدكتور كمال عيد الدرما الأشتراكية دراسة لأنبثاقها وتطورها فى مصر، الطبعة1 الهيئة القومية للبحث العلمى، ليبيا ص. ٣٠٨.

(٢) مصطفى رمضانى نحو تأسيس كتابه عربية مغايرة مجلة التأسيس المغربية العدد ١ السنة ١٩٨٤، ص. ٥٩.

إن هذه الأسئلة لايمكن الإجابة عليها إلا من خلال الوقوف عند أهم الأعمال التجريبية التي عرفتها الساحة المصرية وكذا الوقوف عند النقاد وملاحظاتهم• فبغير هذه العملية لايمكن أن نصدر حكماً موضوعياً ونزيها في حق هذا الفن والعاملين فيه• وحتى لانظلم التجريب كشكل مسرحي جديد يجب ألا نغفل العامل الزمني، إذ أن هذا الشكل المسرحي إذا ماقيس زمنيا فإنه لا يزال فتيا مما يعني قلة الأعمال التجريبية كميا ونوعيا، فأول عمل تجريبي بالمعنى الأعلى للكلمة يرجع إلى سنة ١٩٧٠ – وأن كانت هناك إرهاصات أولى فانها لم ترق إلى مستوى التجريب – مع السيد حافظ على حد قول نجيب قرشالي السالف الذكر – ولسنا نبالغ إذا قلنا إن التجريب في مصر طيلة السبعينات ظل مقرونا باسم السيد حافظ لمساهماته الكبيرة ولوضوح رؤيته التجريبية • من خلال رصد بعض الأعمال التجريبية في مصر وقفت عند حقيقة ثابتة وهي أن المبدع لم يدخل التجريب لخلق شكل مسرحي جديد فقط، وانما استجابة لحالة الواقع المصري المتردي كذلك• منطقياً يعني الاستجابة لحالة الجمهور الذي لم يكن في مستوى تفهم وتقبل هذا النمط الجديد نظراً لتفشي الجهل والأمية وعدم إدراكه لذاته "••• إن التجريب الفني والفكري بابه موصود لأنه حوار غير موصول بين المبدع والواقع، أنه رؤية مغايرة وأدوات فنية جديدة لواقع لايريد أن يكون جديداً أو مغايراً" (١) وقد أدى هذا الموضوع الى شرخ وهوة عميقين بل الى قطيعة طويلة وحادة بين طرفي المعادلة المسرحية • وغياب الجمهور معناه قتل المسرح •لاأشمل بكلامي هذا جمهور المثقفين لأن هؤلاء ظلوا ملازمين ومتابعين للحركة المسرحية في مدها وجزرها•• وإنما أقصد بذلك الطبقة العريضة من الشعب التي آنجرت وراء المسرح التجاري والتي لم يكن ارتباطها به محض الصدفة بل بقرار سياسي كما يقول السيد حافظ "لقد تحول الجمهور من صفوف المسرح الجاد الى المسرح التجاري بقرار سياسي غير معلن يهدف الى تجهيل الجمهور وبعده عن موقفه الوطني" (٢)•

---

(١) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس" في مسرح السيد حافظ مكتبة مدبولي ص• 74•

(٢) السيد حافظ – حوار مع السيد حافظ – الرسالة الكويتية العدد غير معروف السنة ١٩٨٥ ص ٤٠•

وهناك سبب آخر أدى الى تخلخل العلاقة الحميمية بين المبدع والجمهور وتدميرها فى كثير من الاحيان ويتمثل فى جهل بعض الفنانين - ولأقول الكل - بخصوصية الجمهور المصرى (تكوينه النفسى - الاجتماعى ...) اذ عمل هؤلاء على مخاطبة الجمهور من أبراج عاجية بلغة جديدة لايفهمها، فكان التجريب من هذه الناحية عملا تعسفيا لم يألفه الجمهور بسهولة ولم يرتح له بسرعة. فكان أن صارت بعض الأعمال غربية عن الجمهور "... ويذكر حادثة طريقة تؤكد رأيه أثناء عرض مسرحية "كليوباترا" - مسرحية شعرية - أن سيدة من حى شعبى ترتدى ملاية لف كانت تجلس فى الصف الأول عند ماسمعت أول جملة فى المسرحية أنتفضت واقفة وهى تزعق بالهوى... دى مش عربى، وهذا يوضح الى أى حد يمكن أن تصبح بعض التجارب غريبة عن الجماهير العادية ومن العبث إخراجها لهم" (١).

لكن هذا لايعنى أن الأعمال التجريبية التى عرفتها الساحة المصرية فى السبعينات ظلت بعيدة. فلسنا نبالغ إذا قلنا إن الفنان التجريبى ارتبط بالجمهور أكثر مما كان معروفاً من ذى قبل. فالمسرح التجريبى أولا وقبل كل شىء نشأ على يد الهواة، وقد أجمع الباحثون والدارسون على الإشادة بدورهم فى الحفاظ على الطابع الإبداعى والرسولى للمسرح لأنهم رفضوا إطلآق الأتجاه بالمسرح نحو الارتزاق. رعاية هؤلاء للمسرح (التجريبى) جعله يعانق الجمهور بأحلأمه وآلامه يذكره بحاضره، يرسم له آفاق المستقبل ثم يدعوه الى الثورة والتمرد (الإيجابى) ويفضح أمامه عورة المجتمع والحكام والخونة ويطرح أمامه القضايا الوطنية والقومية والعالمية ويدعوه الى أن يتخذ منها موقفاً. لقد كانت كتابة رفض: ترفض المهادنة والاستسلام بل كانت دعوة مستمرة للتحريض والإستفزاز. ولا يخفى علينا أن التجريب عاصر ثلاثة أحداث مهمة فى مصر منها نكسة ١٩٦٧ التى يقول عنها عبد الكريم برشيد "إن نكسة ١٩٦٧ وما حملته من مرارة الهزيمة والخيبة كان لابد أن تفرز رؤية جديدة وأن تعطى كتابة مغايرة، كتابة عنيفة تقف من الواقع موقف الرفض الغاضب" (٢)، وحرب أكتوبر التى أعادت

---

(١) جمال الجمل "المسرح التجريبى فى مصر تقليد للغرب" فى ندوة لمسرحين مصرين الموقف العربى العدد ٣١٥ السنة ١٩٨٨ ص ٥٢٠.

(٢) عبد الكريم برشد "كتابتنا المسرحية بين التجريب والتأسيس" أنوال الثقافى المغرب العدد ٢٩٨ السنة ١٩٨٧ ص ٦٠.

للانسان المصرى والعربى الثقة فى النفس والأمل فى المستقبل والكرامة وأكدت إن الأنسان العربى قادر على صنع المستقبل إذا ما توفرت له الامكانيات• فكان لهذه الحرب تأثير إيجابى على الحياة الفنية والفكرية. لكن هذا التأثير سرعان ما تلاشى وتبدد مع ضباب الخيانة والاستسلام• إبتداء من مفاوضات الخيمة بالكيلومتر ١٠١ وأنتهاء بمعاهدة أصطبل داود التى حطمت ثمار أكتوبر وما صاحب ذلك من مقاطعة عربية للنظام الساداتى، وقوانين استثنائية أضافة الى شبح الأنفتاح الذى دمر الأخلاق والانسان والاقتصاد ••• ولنذكر من جديد: هزيمة ٦٧ الانتفاضة الطلابية ٧٢، أحداث ١٨،١٧ يناير ٧٧، صلح كامب ديفيد، سياسة الانفتاح الاقتصادى ٧٤ مظاهرات أول يناير ٧٥ ترسانة القوانين الاستثنائية كقانونى حماية القيم من العيب وحماية الجبهة الداخلية، استحداث نظام المدعى الأشتراكى فى التشريع المصرى ••• [1].

إن هذه الخريطة التى طبعت التاريخ العربى المصرى انعكست على المسرح التجريبى الذى وقف منها موقف الرفض والصدام فى حين تقبلها المسرح التجارى فكان أن ظلت الرؤية السياسية وخاصة قضية الديمقراطية هى المحور الذى تدور حوله كل الكتابات التجريبية• لقد كان أكثر القضايا التى أولاها جيل السبعينات كما رأينا هى قضية الحرية السياسية وكرامة الانسان المصرى فى مجتمع يفتقد التقاليد الطبيعية للعلاقة بين الحاكم والمحكوم [2].

فقد ظل المسرح التجريبى مفتوحاً للجماهير كاشفاً عن عورة المجتمع ونظام السادات، مقاوماً السقوط والاستسلام والتطبيع من خلال غسل دماغ الجمهور من العفونة التى حاول النظام ترسيخها فى عقل الانسان المصرى بالتوعية والتحريض والتنوير وهذا ما نلمسه بشكل واضح فى مسرح السيد حافظ (أبوذر الغفارى، حكاية الفلاح عبد المطيع••) كما عمل على تعرية الواقع اللاديمقراطى رافضاً مصادرة الفكر والتعبير والأعتقاد فأصبح التجريب بحثاً متواصلاً لرصد الظواهر السلبية فى المجتمع معبرا عن روح الشعب ومدافعاً عن قضاياه القومية والوطنية• هذه الخاصية هى التى ميزت

(١) مصطفى عبد الغنى المسرح المصرى فى السبعينات سلسة المكتبة الثقافية ص• 76•
(٢) مصطفى عبد الغنى المسرح المصرى فى السبعينات سلسلة المكتبة الثقافية ص 76.

المسرح السبعيني ككل – والمسرح التجريبي بصفة خاصة – عن المراحل السابقة وهذا ما أكده مصطفى عبد الغني ففي الوقت الذي غلبت فيه الرؤية الاجتماعية والوطنية في الستينات غلبت فيه الرؤية السياسية في السبعينات ...[1]

هذه الرؤية السياسية التي تحدث عنها مصطفى عبد الغني كان من المفروض أن تمتد إلى الجانب الفني . ذلك أن السؤال الذي ظل يراود المبدع هو كيف يضوغ هذه الرؤية السياسية في قالب فني جديد يتجاوز القيود الأرسطية. لأن هذه الكتابة من جهة أخرى هي كتابة تأسيس لمسرح عربي. لقد سبق وأن أشرنا إلى أن التجريب كشكل مسرحي جديد جاء ثورة على المسرح التقليدي الذي لم يستطع أن يماشي الواقع الجديد. ولانجاح هذه الثورة فانه قد استجاب للدعوة العلمية خاصة العلوم التجريبية القائمة على التجريب المخبري. فكانت الأعمال التجريبية تقام في حدود ضيقة أو أمام جمهور معين (مثقفون، أساتذة جامعات، دراسون، باحثون...) قبل عرضها أمام الجمهور. فلا يخرج المبدع جنينه للوجود إلا بعد أن يتأكد من أكتمال أعضائه. ولعل أهم جانب كان يركز عليه هو الجانب الفني.

ولما كان التجريب حركة تأسيس وتأصيل لمسرح عربي تنتفي فيه أشكال البناء التقليدية (الغربية)، كان لابد وأن يبحث المبدع عن أشكال أخرى تنبثق من الجماهير وتتحدث عنها. فبدأ التفكير في اعادة النظر في الصيغ التي تسربت إلينا من الغرب والشك في مصداقيتها بل ورفضها.. وعلة ذلك عند هؤلاء أن الخطاب المسرحي يملك دائماً حق تجديد أدواته وتقنياته تبعاً لتغير البيئة الزمانية والمكانية.

واذا وقفنا عند المسرح في السبعينات نلاحظ أن هذه المواقف ظهرت بشكل كبير في المسرح التجريبي الذي رفض كتابه أن يأتوا بنصوص مسرحية وفق نماذج غربية فسعوا إلى التمرد على الشكل الدرامي القديم والتحرر من القيود الأرسطية التي كانت تقيد حركة الفنان المسرحي. فلا قدسية إذن للوحدات الثلاث (الزمان، المكان الحدث)، ولاقدسية كذلك لثلاثية الخط المسرحي (بداية – وسط – نهاية) الفصل بين الأنواع المسرحية من تراجيديا وكوميديا..

---

(1) نفس المرجع، ص.46.

فتشابكت هذه الأنواع، وكان المسرح عبارة عن فسيفساء تجمعت فيه كل الألوان المسرحية أملا فى خلق شىء جديد يوصل المسرح ويعربه • فالفنان حر فى الحركة يحب كل الأشكال التى تخطر على باله، لأن المسرح أولاً وقبل كل شىء خطاب، وتوصيل الخطاب يتم عبر أشكال مختلفة ومتنوعة، فلا بد إذن من التعرض لها بل وأبتكار أخرى غير معروفة، والا ما معنى الأبداع إذا لم يكن هناك خلق ومغامرة ••• كما يبدو هذا الجموح فى تحطيم عناصر الشكل المركب واتساق اللغة الواحدة والقوالب التقليدية والشخصيات والحوار إلى غير ذلك من المفاهيم التقليدية • (١)

وليس عيباً أن نجد الفنان التجريبى فى السبعينات يمزج بين كل هذا الخليط فقد سبقه ذلك العلماء التجريبيون خاصة علماء النبات، الذين كانوا يمزجون أو (يفلحون) بين الفروع المختلفة فأعطتهم التجربة كائنا نباتيا جديداً لم يكن له وجود من ذى قبل •

لجأ الفنان التجريبى دائماً فى إطار الثورة على القديم (المسرح التقليدى) إلى التراث لأنه وجد فيه الوعاء الحقيقى للقومية العربية، الذى يمتزج فيه الماضى والحاضر والمستقبل ويحدد رؤية الانسان العربى وعقله ووجدانه بأبعاده الأجتماعية والثقافية؛ فاستلهم المبدع التاريخ والأساطير والحكايات والرموز وغير ذلك، كما هو الشأن عند السيد حافظ (ظهور وأختفاء أبى ذر، حكاية الفلاح عبد المطيع•••) حيث نلاحظ تمرداً وأضحاً على الأسباليب الواقعية والطبيعية ليس هروبا من الرقابة التى كانت تشد الخناق على المبدعين وانما غيرة على القومية العربية المفقودة• فعمل المبدعون على تحديد مواقع التراث من التحولات القومية والمحلية اجتماعياً وثقافياً وسياسياً•

(1) مصطفى عبد الغنى المسرح المصرى فى السبعينات سلسلة المكتبة الثقافية مصر ص• 67.

الفصل الثاني

موقع السيد حافظ داخل المسرحية التجريبية

للبيئة الزمكانية دور خطير في خلق وتوجيه الانسان المبدع . فالزمن بما يحمله من تراكمات الماضي وتراسبات الحاضر . والمكان بما يحمله من تجليات الحاضر والماضي . يساهمان في بلورة البنية الفكرية للانسان المبدع ويوحيان له بأسرار الكتابة . فالحاضر غرس الماضي ، والمستقبل يجني الحاضر : إنها دورة زراعية خصبة مستمرة مؤثرة ومتأثرة ببيئة مكانية أمدتها بشحنات أسمنتية ومواد عضوية . لذا فإن الحديث عن السيد حافظ هو في الحقيقة حديث عن تاريخ مصر وحضارتها في الحاضر والماضي في إطارها الإقليمي ومحيطها العربي (زمان + مكان + انسان) .

فالسيد حافظ شأنه شأن أبناء مصر ورث حضارة عريقة وهو ابن لأمة عظيمة وسمت التاريخ بميسمها فورث عنها العالم والفكر والفن كما ورث عنها الكرامة والمجد والأرض . فغاظه أن تضيع الأمانة ويسقط صرح الأجداد . فوقف من شبح الهزيمة الأسود رافضاً ساخطاً في وجه عالم الظلم والقهر " ... يقول سعد أردش إن هذا الكاتب ينتمي إلى جيل عاش حياته ويعيش شبابه ملتاعا يكتوي بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر والاشتراكية والعدالة والضيق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة وما حاربت من أجل الخلاص منه أجيال 1919 , 1946 وما قامت من أجله ثورة 1952 وماتلاها "[1] .

لقد ربط السيد حافظ مصيره بمصر فعاش أحلامها وانتصاراتها وفرح بها ، وعاش انتكاساتها وانهزاماتها فرفضها ، رفض أسبابها ومسببيها : قال لا للهزيمة ، لا لأسباب الهزيمة ، لاللواقع اللاديمقراطي ، لالضياع فلسطين ، لا للاعتراف بالعدو ، لا للحلول الاستسلامية ... فامتدت هذه (اللا) لتشمل كل شيء عند السيد حافظ من الواقع إلى الفن .

(1) مصطفى عبد الغني المسرح المصري في السبعينات " سلسلة المكتبة الثقافية ص

إن جيل السيد حافظ هو جيل المعاناة والإحباط، هذه المعاناة كانت تضرب بجذورها فى كل الاتجاهات سياسياً وثقافياً واجتماعياً. فعلى المستوى السياسى ستترك مجموع الأحداث الخطيرة التى عرفتها مصر بدءا من نكسة 1967 مرورا باجهاض نصر أكتوبر، وكامب ديفيد والانفتاح الاقتصادى، والقوانين الاستثنائية، أثرا خطيراً فى نفس المواطن. فقد نتج عن تلك الأحداث تخلخل فى العلاقات الاجتماعية والاقتصادية وترتب عن سياسة الانفتاح الاقتصادى بروز طبقة برجوازية سيطرت على المواقع الحساسة فى هرم السلطة وعلى آقتصاد البلاد، فى حين ظلت الغالبية العظمى من أبناء الشعب. تعانى مرارة الحرمان فى حق العمل والتعليم والصحة... فأنتشرت البطالة والرشوة وأرتفعت الضرائب وكثرت المخدرات وغيرها من السموم التى تؤكد على فساد المجتمع.

أما على المستوى الثقافى فإن البرنامج الذى انتهجته الدولة فى هذا المجال كان يتماشى وتوجهها السياسى والاقتصادى، فكان أن انحدر المستوى الثقافى انحدارا رهيباً نتيجة الحجر المفروض على الكتاب من جهة، وبروز الثقافة التجارية كثمرة للواقع الانفتاحى من جهة ثانية. فكان على المبدعين الذين حملوا على عاتقهم رسالة المسرح بنية وإخلاص إما مواجهة الثقافة الأنفتاحية أو الكف عن الكتابة، فى حين فضل البعض الآخر مغادرة البلاد حاملاً قضية وطنه وأمته فى كفه مفضلا المنفى والنضال على حياة الذلة ومنع الفكر - وذلك كان خط السيد حافظ- أما من بقى داخل البلاد فقد مورس عليه الحصار فظل مهمشاً بسبب البعد عن مراكز السلطة الثقافية والسياسية المحتكرة من نخبة معينة متمركزة فى مدينة واحدة هى القاهرة. وهذا الوضع أفرز حالة من الرفض ظهرت بشكل كبير فى ميدان المسرح خاصة عند السيد حافظ.

فإذا كان جيل كاتبنا قد كتب عليه أن يكون كبش الفداء الذى يدفع الثمن غالياً من لحمه ودمه بسبب هذه السياسة العرجاء التى انتهجها النظام والتى كانت سبباً فى سلسلة الهزائم العسكرية والحضارية. فإنه فضل أن يكون الصخرة الصلبة التى تتكسر عليها كل المحاولات المحمومة المضادة لإرادة الجماهير، فأطلق صرخته التاريخية

ضد الواقع المريض بسياسته وثقافته وفنه ٠٠٠ لأنه رفض أن يرى أبناء شعب يسقطون في مستنقع الهزيمة ٠

ولما كان من الصعب دراسة النص المسرحي سواء عند السيد حافظ أو غيره بمعزل عن الواقع الذي ظهر فيه (لاأغفل هنا الجانب الإبداعي عند الكاتب) أعني الواقع السياسي والثقافي، ونحن نعلم أن هذا الواقع كان يسير في اتجاه معاكس لارادة الإنسان والفن، كان لابد أن نجد عنده - السيد حافظ - نصا لاكالنصوص؛ نصا كله ثورة وتمرد لأن صاحبه منذ البداية حدد موقفه وموقعه ٠ فهو رافض للواقع السياسي الاقتصادي والاجتماعي منحاز للفقراء والكادحين ضد المعتقلات والحجز على الفكر (أبوذر الغفاري، حكاية الفلاح عبد المطيع ٠٠٠) ومن جهة ثانية ساخط على القواعد البالية لأنها ترسم أتجاهاً واحداً للإبداع، وهذا الاتجاه عنده يقتل الابتكار والخلق، فاحتضن الشكل التجريبي وتبناه ٠ لكن كيف دخل مجال التجريب؟ ما الذي يميز رؤيته الفنية والفكرية ؟

إن دخول السيد حافظ مجال التجريب كان دخولا شرعياً ٠ ذلك أن حالة الجمود ٠ الذي وقعت فيه الثورة الناصرية ولدت نوعاً من اليأس والغضب الداخلي اللذين انفجرا بشكل عفوي مع هزيمة ١٩٦٧ ٠ هذه الثورة (الثورة الناصرية) جاءت لتحرير الانسان المصري والعربي مما يثقل كاهله وتحقيق الأهداف التي حاربت من أجلها الأجيال السابقة، فطرحت المبادىء الستة للثورة، فتعلق بها الانسان وكان لهذه المبادىء أثر كبير على الحياة السياسية والثقافية، لكن هذه الثورة وقعت في مستنقع الجمود نتيجة البيروقراطية والانتهازية والوصولية ٠٠٠ ففقدت الجماهير الثقة فيها ناهيك عن عدم التطبيق الفعلي للمبادىء الستة سواء من طرف الحاكم أو من طرف المحكوم ٠ فكان نتيجة ذلك هزيمة ١٩٦٧ التي أجهضت حلم الجماهير في الثورة فعم اليأس والاحباط والقنوط، فما أشبه هذه اللحظات بتلك الفترة الحزينة التي اجتاحت أوربا بعد الحرب العالمية الثانية والتي كانت وراء موجة العبث ٠٠٠ هذا الغبن ازداد عمقاً

خلال السبعينات تحت رحمة الانفتاح الاقتصادي والقوانين الاستثنائية وغير ذلك من القوانين التعسفية كما سبق وأن اشرنا .هذا الوضع المشين أجج نار الغضب في صدر

الانسان المصرى الذى خرج متظاهراً ساخطا متمرداً فى كتاباته وتفكيره· وإذا عدنا إلى السيد حافظ فإننا نجده لايشكل استثناء عن هذه القاعدة· من هنا فالتجريب لديه يشكل نوعاً من الرفض، لكن هذا الرفض لم يكن عبثاً كما هو الشأن فى الغرب أو بدون هدف، إنما هو متولد عن حاجات داخلية وعن أسس موضوعية توجب التغير لا فى المجال الثقافى فحسب· والتجريب عنده شمل الكتابة وأدوات الكتابة والرؤية··· والا لم يكن ليستحق لقب الثورة، لأن الثورة تغير جذرى لكل شىء· تناولت هذه الكتابة موضوعياً قضايا إنسانية مثل علاقة الحاكم والمحكوم (حكاية الفلاح عبد المطيع) وحقوق الانسان والقضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (أبوذر الغفارى - مدينة الزعفران···) وجمالياً حطمت قواعد المسرح البالية من أرسطو إلى بريخت، وهذا ما يظهر بشكل واضح فى كتابات السيد حافظ· فما هى ملامح الكتابة عند السيد حافظ جمالياً وفكرياً؟ وما هو موقعه داخل الحركة التجريبية فى مصر ككل؟

إن الحياة لم تعد بسيطة هادئة هدوء الإنسان فى القرن السادس عشر أو السابع عشر· فإذا كانت الحياة فى ما مضى تتحرك بمتتالية حسابية فإنها اليوم تتحرك بمتتالية هندسية، وكلما ازدادت الحياة سرعة الا وازدادت حركة وتولدت حرارة أكثر· فعالم اليوم كثير التناقض والتعقيد سريع الحركة والجديد بين اليوم والغد يمكن أن تتغير خريطة العالم، يمكن أن تنشب حرب، يمكن اكتشاف سر خطير··· والانسان يزداد قلقا وخوفاً وسرعة فى تفكيره وتمرده وغضبه لأنه يعيش عصر القلق· لا أريد بهذا أستحضار معارفى وإنما أريد أن أؤكد أنه من السخافة· والسذاجة أن نجد كاتبا اليوم يكتب بنفس الطريقة التى كتب بها فنان أومبدع فى القرن السادس عشر أو السابع عشر· فإذا كان موليير قد كتب مثلاً *البخيل* فى القرن السابع عشر فانها تتلاءم قالبا ومضمونا مع حركية الحياة وبساطة الفكرة· أما أن نخضع مشاكل اليوم أو مواضيع الساعة لمقالب الأمس فإنه من العسف بمكان. فهل يعقل أن يسافر إنسان اليوم على سفينة شراعية لعبور الأطلسى متحملا المخاطر والتعب لقضاء حاجته فى أمريكيا وهو يجد أمامه السفن ذات المحركات الضخمة والطائرات العملاقة؟ فإذا كان هذا لايعقل فكيف يعقل الأول؟ كان كاتبنا أكثر إدراكاً لهذه الحقيقة، فعمل على تجاوز

الموروث والسائد • لكن عملية التخطى هذه لايمكن أن تتم إلا عبر ثنائية الهدم والبناء : هدم التقليدى وتأسيس الآخر مكانه • وتماشيا مع النمو الطبيعى فإن العملية لابد وأن تمر عبر عدة مراحل من أجل الوصول إلى الصيغة النهائية الكاملة • لذا فإن البناء الفنى عند السيد حافظ يختلف من مسرحية إلى أخرى • "إن إحساس الكاتب بأنه يحمل مضامين مغايرة ألزمه بأن يبحث لها عن أشكال مسرحية مغايرة وفى انتظار أن يعثر عليها فلا بد من حيث يجب البدء أى من هدم المسرح فى شكله التقليدى وذلك ما فعل• قد يكون هذا الهدم فوضويا فى البداية لانه لم يعط البديل الفكرى الفنى ولكنه هدم ضرورى أولا لتحطيم قدسية الأوثان المسرحية ، وثانياً لتوكيد الشعور بالحاجة إلى مسرح آخر بعد هذا نسأل ما هى ملامح الكتابة التجريبية عند السيد حافظ"[1].

إن الهدم معناه تدمير الشىء وإزالته من مكانه لاقامة الآخر بدلاً عنه ، وهذا لا يعنى أنه يشمل جزءا دون الأخر • حتى وأن كان الهدف من عملية الهدم هو إزالة الجزء دون الكل فحتما سيتصدع الجانب الآخر وينهار نتيجة الترابط وتماسك أعضائه وهذه حقيقة كل بناء مرصوص متماسك، وفى حالة عدم سقوطه - أى الجزء الآخر - فأنه لن ينجو من عملية الترميم• والبناء المسرحى لا يختلف فى هذا عن البناء المعمارى، فهو كالجسد الواحد إذا إشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى• قولنا هذا يقضى بنا إلى أن عملية التجديد عند السيد حافظ شملت كل البناء بدءاً من الوحدات الثلاث (زمان- مكان- حدث) واللغة وما إلى ذلك... لذا أجمع النقاد على نعت عمله بأنه ثورة بإعتبار أن الثورة تغير جذرى لكل الأدوات الفاسدة . وتلك حقيقة كل الثورات سواء كانت ثقافية فكرية أو سياسية . وحتى لا تقع حركته التجريبية فى مستنقع الجمود والركون فإنه لم يحصرها فى كيان خاص لا يسمح بالتجديد وهذا ما ذهب إليه كذلك عبد الكريم برشيد "يمكن أن نقول بأن كل مسرحية لها بناؤها الدرامى الخاص فهو فى كل إبداع جديد يجرب شكلا جديداً" (١) .

(1) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس" كتاب السيد حافظ ص: 85.

ولما كانت الثورة فنية بالدرجة الأولى فإن أهم ما شملته هو جانب الشكل. ولعل أول ما يشير انتباهنا بالدرجة الأولى، هو أن السيد حافظ لا يحترم قانون الفصل بين الأنواع المسرحية من تراجيديا وكوميديا

وملحمه و... بل إن هذه الأشكال تكاد تختلط في ما بينها لتعطي عملا من نوع خاص يختلط فيه الضحك بالبكاء والفرح بالحزن (حكاية الفلاح عبد المطيع. ستة رجال في معتقل بـ/500 شمال حيفا وهذا الخلط هو الذي أعطى للعمل الفني طابعه الإبداعي والتجريبي القائم على المغامرة العلمية المخبرية • كما لا يحترم قانون تقسيم النص المسرحي إلى ثلاثة أو أربعة فصول، بل يستحضر تقنيات جديدة لأنه دائماً يعيد النظر في الصيغة التي تسربت إلينا من الغرب ففي حبيبتي أميرة السينما يقسم النص إلى لقطة أولى ولقطة ثانية أو إلى عدة جسور كما في ستة رجال معتقل بـ/500 شمال حيفا أو إلى ثلاثة حدود...

أما إذا انتقلنا إلى الوحدات الثلاث فإنها ستنال أكبر ضربة على يد السيد حافظ. فهو لم يتناول الزمان والمكان كما طرحا من قبل، بل يقدمهما في صورة غريبة وغير واقعية وغير منطقية في نفس الوقت. فمثلا في مسرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى ويقدم الزمان كالتالي: أيام العصر الذرى الحجرى البرونزى الملامح في القرن الفوضوي. فعن أي زمان يتحدث السيد حافظ؟ ان هذا الزمان لا وجود له في دنيا الواقع على ما يبدو لان الانسانية لم تعرف قط في تاريخها عصراً حجرياً ذرياً برونزياً وإنما عرفت عصرا حجرياً ثم بعد آلاف السنين عصراً برونزياً وبعد عدة قرون عصراً ذرياً. ولكن بالرغم من ذلك فإن هذا العصر موجود وبالتأكيد إنه عصرنا الذى نعيش فيه. عصر الفوضى والرعب النووي والحروب وقانون الغاب. إنه موجود في ذهن القارىء.

إن هذا الجمع بين هذه المتضادات هو في الحقيقة جمع لتناقضات هذا العصر المتقدم تكنولوجيا المتخلف حضارياً (حجرياً) في قيمه، في طغيان المادة عليه، وغياب المبادىء الانسانية. أما في الحانة الشاحبة...' فالزمن يقدمه كالتالي:

بعد أحداث 5 يونيو. الفترة الأخيرة من القرن العشرين. الفترة التى تبدأ الشمس في

الاستغراق والظلام يزحف، ان هذا التحديد الزمانى لا يكاد يختلف عن التحديد الزمانى السابق الا فى كون الثانى خاصاً بالزمن العربى (بعد هزيمة 1967)؛ إذ يطرح من خلاله نفس المعنى الذى نشده فى الأول (انهيار المبادىء الانسانية وسيادة قانون الغاب الا أنه فى بعض الأعمال وبخاصة فى 'ظهور وأختفاء أبو ذر' فإن الزمن لا وجود له إلا فى عالم الخيال.

أما إذا تأملنا تعامل الكاتب مع المكان فإنه لا يختلف فى ذلك عن الزمان يقول عبد الكريم برشيد أما المكان فى مسرح السيد حافظ فهو مكان مسرحى خاص مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد وكون جديد. وبذلك فلا مجال للبحث عنه فى خرائط العالم إنه المكان خارج الجغرافية'[1]. ففى 'ظهور واختفاء أبى ذر' فالمكان لا وجود له فى الحقيقة على الكرة الأرضية ولكن بالنسبة للكاتب ليس مهما المكان بقدر ما هو مهم ما يجرى داخل هذا المكان سواء كان متخيلاً أو واقعياً. وما يجرى داخل هذا المكان المتخيل فى أبى ذر' هو نفس ما يجرى فى دنيا الواقع فى مصر والمغرب وفى كل مكان من الوطن العربى وهذا ما ذهب إليه محمد مسكين 'لأن الزمان هو الانسان وليس الأشياء لأنه المتعقل لهذا الزمان...'[٢] وما قاله محمد مسكين عن الزمان ينطبق كل الانطباق عن المكان لأنهما وجهان لعملة واحدة.

من جهة ثانية فإذا كان البناء الأرسطى يحافظ على وحدة الزمن بإعتبارها عنصراً فعالا يسهم فى السببية التى هى أساس الفعل (الحدث) فإن هذه الوحدة ستتكسر مع السيد حافظ باعتماده على تقنيات جديدة (الفلاش باك)، هذا (الفلاش باك) قد يكون عودة إلى الوراء فى شكل ذاكرة استعادية أو إلى الأمام لرؤية المستقبل هذه التقنيات ستجعل الأبعاد الثلاثة تتداخل فيما بينها فى شكل نسيج محكم الحياكة

---

(1) عبد الكريم برشيد 'مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس' كتاب فى مسرح السيد حافظ عن مكتبة مدبولى ص 86.

(٢) محمد مسكين 'حول الكتابة المسرحية' مجلة آفاق المغربية تصدر عن اتحاد كتاب المغرب العدد 5 السنة 1985 ص. 11.

انظر مثلا هذا المقطع من مسرحية "ستة رجال فى معتقل بـ/ 500 شمال حيفا":

حسنين (من أسفل يعود بالزمن إلى ما كان عليه فى المعسكر) نعم يا أفندم

حسين روح البيت بالعربية

حسنين حاضر يا أفندم... يا صباح الندى يا ست هانم... مين ده... آه طيب؟؟

حسين حسنين

حسنين أفندم

حسين تعال

حسنين حاضر

حسين اسمع

حسنين حاضر

حسين لا

حسنين لا

حسين آه

حسنين آه

حسين ثلاث أيام أجازة.

حسنين متشكر

حسين روح

حسنين حاضر

حسين تعال

حسنين حاضر يا أفندم

حسين "لضابط التحقيقات"... أفندم

رأفت دماغى بتوجعنى جداً عايز سجاير

الضابط (لحسين) اتفضل سجارة يا استاذ حسين (ينظر له) ما تعملش العباطة بتاعة لاواه.

من خلال هذا المقطع نلاحظ كيف ينتقل الكاتب من زمن إلى زمن من الحاضر إلى الماضى ومن الماضى إلى الحاضر بل نلاحظ كيف يتداخل الماضى والحاضر بطريقة فنية جد عالية. فهذا التداخل أو هذا التكسير فى الزمان هو الذى يميز الزمان عند السيد حافظ عن الزمان فى البناء الكلاسيكى. أما عن وحدة الحدث (الفعل) فانها حقيقة ثابتة فى البناء المسرحى عند السيد حافظ فى كل أعماله، الا أنها تختلف عما هو معروف فى البناء الكلاسيكى. لأن كاتبنا لا يخضع الحدث فى نموه التصاعدى للتراكم السببى أى تركيب حدث على حدث. كما أن عملية النمو فأنها تمر عنده عبر المراحل الثلاث المعروفة فى البناء التقليدى (بداية وسط، نهاية) لأن الحياة حسب تصوره - وهو محق فى ذلك - لا تسير دائماً وفق هذا القانون، بل انه فى كثير من أعماله وبخاصة "ستة رجال فى معتقل بـ/500 شمال حيفا" يرفض أن تكون نهاية الحدث انفراجاً للأزمة، لأنه يرى فى ذلك نوعاً من الكذب على القارىء. فكيف نتحدث عن انفراج للأزمة وهى لا تزال تخنق أنفاس المجتمع؟ من جهة ثانية فإن رصد نمو أو تصاعد الحديث يحتاج إلى الذكاء والفطنة. فمثلا فى مسرحية "الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء" نلاحظ انتقال البطل من مستوى لآخر، ففى المتسوى الأول يقتل البطل على يد الخونة وأعوان الاستعمار. أما فى المستوى الثانى فنجد البطل أكثر نضجاً ووعياً يجسد الحلم عملا وفعلا. أما فى المستوى الثالث فإن النضج يكتمل لدى البطل حيث أنه يتسلح ويخرج لمقاومة العدو [1]. فرصد هذا التطور يحتاج إلى ذهن وفطنة من لدن القارىء. ويؤكد من جهة أخرى الفكرة التى أشرنا لها سابقاً وهى أن السيد حافظ لايخضع عمله للتراكم السببى لأن الحديث لم ينبن على الحديث الأول، والثالث لم ينبنى على الثانى، فآنتقال البطل من مستوى لآخر أنما يعبر عن فكرة الإصرار والنضال والثورة المستمرة. وإدراك هذه الحقيقة يتطلب جمهوراً مثقفاً واعياً بحقيقة التجريب كشكل تعبيرى جديد يستجيب لواقع الحياة الجديدة.

(1) ابراهيم عبد المجيد "مسرح السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى دراسة ضمن مسرحيتى ابى ذر الغفارى، والحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغائب" ص 234.

أما لغة السيد حافظ. فهى لغة غاضبة شأن مسرحه المتمرد. من حيث التداخل بين النثر والشعر والفصحى والعامية. وهذه اللغة يغلب عليها الطابع الشعرى (عامى - فصيح) كما فى (أبى ذر وفى ستة رجال فى معتقل (ضياء ....) والشاعرية فى هذه اللغة ليست نابعة عن الموسيقى الخارجية للفظ بقدر ما هى نابعة من الصورة الفكرية التى تبعثها. فهى موسيقى داخلية. وقد لجأ السيد حافظ إلى هذه اللغة لأنها ترمز من جهة للواقع كما يتصوره هو. كذلك ترمز للعالم النفسى الذى يعيش فيه يقول ابن سينا كانت العرب تقول الشعر لأمرين: أحدهما ليؤثر فى النفس أمراً من الامور تعذبه...

والثانى للعجب فقط"[1]. هذه اللغة عند السيد حافظ تزداد حرارتها وواقعها فى النفس الإنسانية حين يوظفها للتعبير عن الغضب والسخط والحزن أى حين يفرغ فيها ذاته المشحونة بالألم والغضب، لأن الكاتب وهو يتأمل واقعاً عربياً مهزوماً لم يجد أمامه إلا الشعر يفرغ فيه أنينه وغضبه، لأن الشعر يحضر فيه التراث والأسطورة والخيال والشعبى.. وإذا قلنا التراث فمعناه ارتباط الانسان بذاته وبتاريخه وهويته لأن التراث يحمل ألوان الماضى التى أضحت اليوم ذات دلائل وعلامات وتأثيرات فى الحياة الاجتماعية والسياسية، من هنا فهو تعبير عن وجود الأمة وتاريخها.

أما إذا نظرنا للغة السيد حافظ من زاوية أخرى (من حيث هى فصحى أو عامية) نجد أن هذين المستويين يتداخلان فى كل أعماله لدرجة أنه فى إحدى مسرحياته وضع فى العنوان الواحد الفصحى والعامية، نفس الشيء تكرر فى مسرحية "علمونا أن نموت فتعلمنا أن نحيا" حيث وضع الفصل الأول بالفصحى بينما التالى بالعامية وكذلك فى "الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب" حيث نجد فى المجموعة الثانية اللغة بالفصحى بينما فى المجموعة الأولى نجد العامية. وإذا حاولنا أن نجد تفسيراً لهذه الظاهرة فى مسرحية كاتبنا

لا يسعنا الا أن نسلم بأن مرحلة هدم القديم هى التى فرضت عليه هذا النوع من الكتابة لأنه بعد ذلك سيبدأ مرحلة البناء أو التأسيس.

تلك هى أهم التغييرات التى أحدثها السيد حافظ فى البناء الكلاسكى الذى رشحه لأن يكون رائداً للعمل التجريبى فى الميدان المسرحى. وحتى لا نكون متسرعين فى حكمنا هذا يجب علينا الوقوف فى عجالة عند مساهمات السيد حافظ التجريبية على مستوى الكم ليكون حكمنا فى محله. الحقيقة أن ما قدمه صاحبنا من مسرحيات (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث، قرية المرفوض فى مدينة الرفض ترفض رفض الأشياء، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب، كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى، هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك، ست رجال فى معتقل بـ/500 شمال حيفا، الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء، حكاية مدينة الزعفران، حبيبتى أميرة السينما) كاف لتحديد موقعه ومكانته المسرحية.

---

(1) عبد الله محمد الغذامى كيف نتذوق قصيدة حديثة" مجلة فصول المصرية العدد 4 المجلد 4 السنة 1984 ص 97

وكاف كذلك للقول بأنه فنان تجريبى أم لا، ذلك أن هذه المسرحيات كتبت فى فترات زمانية متباعدة شملت عقد السبعينات وجزء كبير من الثمانينات. وهذه الفترة الزمنية سمحت للكاتب أن يجدد رؤيته من فترة لأخرى ليصل فى النهاية للكمال- إن صح التعبير - على مستوى الرؤية ككل. وهذا لا يعنى أن الكم هو الذى يحدد مكانة الكاتب ورؤيته الفنية وانما الزمان الذى شغله هذا الكم، اذ يسمح للدارس أو الباحث أن يتابع التطور الفنى والفكرى للكاتب. وخلاصة القول ان السيد حافظ كما قال نجيب فرشالى "هو إحدى العلامات المميزة فى المسرح العربى، اعتبره النقاد المسرحيون رائداً للمسرح التجريبى المصرى فهو أول من قدم المسرح التجريبى فى مصر من خلال مسرحيته المعروفة (كبرياء التفاهة) التى صدرت 1970 والتى أثارت العديد من المناقشات والآراء عربياً وعالمياً...." [1].

(1) نجيب فرشالى - رأيان فى مسرح السيد حافظ الشكل فى مسرحياته ينمو بشكل طبيعى فى مادة معاناة كفاح الشعب الفلسطينى" الطليعة الكويتية عدد غير معروف السنة 1983. ص 67.

الباب الثاني

تحليل المسرحية

الفصل الأول : قضايا المسرحية
الفصل الثانى : جماليات المسرحية

الفصل الأول

قضايا المسرحية

أصبحت كلمة هزيمة وبعبارة أخرى 5 يونيو شبحاً يقلق الانسان العربى فى حلمه ويقظته وذكر هذا التاريخ أصبح كالفىء لطرح مجموعة من الأسئله اختلفت الإجابة حولها. لكن ما هى هذه الإجابة؟ إنها مجموعة من الدراسات والأبحاث والاشرطة السنيمائية والأعمال المسرحية والروائية والقصصية و...

فمن أهم الدراسات والأبحاث التى تناولت هذه النكسة 'جذور حرب يونيو' للمشير الجمسى و'دروس أكتوبر' لحسين فهمى و'حرب الأيام الستة' لونستون تشرشل... أما من أهم الاشرطة السينمائية 'فشريط العصفور ليوسف شاهين وشريط الخوف لسعد مرزوق وشريط الظلال على الجانب الآخر لغالب شعث وبورسعيد لعز الدين ذو الفقار وشريط سمراء سيناء لنيازى مصطفى'[1].

اما إذا انتقلنا إلى المسرح فيطلعنا السيد حافظ بمسرحياته الغاضبة التى تناولت بالنقد السياسى نكسة حزيران 1967 وأسبابها. ومسرحية 'ستة رجال فى معتقل بـ/500 شمال حيفا' تندرج فى هذا الإطار.

تدخل هذه المسرحية[٢] اذن فى اطار تحديد الأخطاء التى كانت سبباً فى نكسة 1967. فالسيد حافظ فى هذه المسرحية يضع ستة جنود من القوات المسلحة المصرية فى احد المعتقلات بالأراضى المحتلة بعد هزيمة الجيش المصرى أمام العدو الصهيونى. وهؤلاء الجنود يحتفلون فى رتبهم العسكرية. فمحمد وحسنين وعبد القوى جنود بسطاء لايحملون أية رتب عسكرية. أما رأفت وحسين وضياء فكلهم من الضباط: (أما تكون عايزنى أنا خدامك وخدام النقيب حسين وخدام الملازم أول ضياء ..) [٣] وهذا الاختلاف فى الرتب العسكرية يصاحبه اختلاف فى الانتماء الاجتماعى. فمحمد وحسنين وعبد القوى بحكم رتبهم

---

(1) رمضان سليم الزحف الأخضر الملحق الثقافى السنه 1989 العدد 5-6 عن صحيفة الزحف الأخضر الجماهيرية العربية الليبية.

(٢) المقصود بالمسرحية هو مسرحية ستة رجال فى معتقل بـ/ 500 شمال حيفا' ص 4.

(٣) نفس المسرحية ص. 110.

فانهم ينتمون إلى الطبقة الفقيرة من المجتمع. أما الضباط الثلاثة فنجد حسين من نفس طبقة الجنود إلا أنه تنكر لطبقته بمجرد حمله رتبة ضابط وانفتح على الطبقة الأرستقراطية عبر زوجته، أما رأفت فإنه الوحيد بينهم الذى ينتمى للعائلة الأرستقراطية المصرية (العجمى أحلام هاوى٠٠ بابا٠٠ أنا رجعت أنا عايز؟ أروح الفيلا بتاعت المعمورة عايز أرقص أغنى وأستحمه فى البحر تحت الشمس) [1] . (أيه رأيك فى العربية المرسدس جملية مش كده٠٠٠٠) [2]

وهؤلاء الجنود فى أختلاف رتبهم العسكرية والاحتماعية فإنهم- بطبيعة الحال يختلفون فى وعيهم وثقافتهم وتكوينهم النفسى٠٠٠ ولست بعيداً عن بيت القصيد اذا قلت إن السيد حافظ أراد أن يعكس فى شخص هؤلاء المؤسسة العسكرية المصرية بكاملها باختلاف ضباطها وجنودها وطبيعة العلاقة بينهم٠ مانلمسه بشكل واضح من خلال الحوار أو الصراع سواء داخل المعتقل أو خارجه عن طريق الفلاش باك، ومن حيث كونها انتماءات أجتماعية مختلفة فإنها (أى المسرحية) تصور المجتمع المصرى برمته بكل سلبياته وتناقضاته فتقف عند الأخلاق، والدين، والحضارة، والخيانة والاستسلام وغيرها٠

يتعرض هؤلاء الجنود داخل زنزاناتهم لشتى أنواع الضغوط المادية والمعنوية بدءا من التعذيب الجسدى (الضرب) والنفسى ومحاولة آستيعابهم ليكونوا بيادق يعملون لصالح العدو داخل وطنهم من خلال شرائهم سواء بمسائل مادية أو جنسية٠٠ وفى مقابل كل هذه المحاولات المحمومة للعدو نسجل صمود الجنود وإصرارهم على الاضراب الذى أقدموا عليه تعبيراً عن رفضهم للهزيمة وللعدو- وهو فى الحقيقة رفض الامة العربية ككل لوجود هذا العدو الدخيل- باستثناء رأفت الذى أقدم على الخيانة دائسأ على كرامة الوطن ودمـاء

---

(١) المسرحية الموضوعة للتحليل ص 115.

(٢) نفس المسرحية ص 127.

الشهداء فكان مصيره القتل- وقد ربطت المسرحية فعلته تلك بتكوينه النفسى الأرستقراطى فهو يحب الرخاء والرفاهية والأندية والبحر ٠٠٠

إن هذا الحشر الذى قام به الكاتب كان يتوخى منه مجموعة من الحقائق على المستوى الداخلى ٠ فإذا كان البعض يرجع الهزيمة إلى عدم التكافؤ فى ميزان القوى أو إلى التواطؤ الأجنبى و ٠٠٠ فإن السيد حافظ لا يوافق هؤلاء إطلاقاً ٠ فالهزيمة عنده خرجت من الداخل- بتفاعل مع العوامل الخارجية طبعا- من المؤسسة المدنية المنخورة ومن المؤسسة العسكرية الفاسدة ٠ فهؤلاء الجنود المعتقلون يمثلون حقيقة المجتمع المصرى المشحون بالتناقضات الإجتماعية والأخلاقية والسياسية والاقتصادية (الطبقية - الفساد الادارى والاجتماعى - المحسوبية - الخيانة - النفاق الأستسلام ٠٠٠)، ويمثلون كذلك المؤسسة العسكرية المشلولة نتيجة البيروقراطية وغياب المسؤولية والأنضباط وأهمال التدريب العسكرى والانشغال بالأندية وكرة القدم٠

وتطرح المسرحية من جهة أخرى مستقبل الصراع مع العدو الصهيونى مركزة على العمل المسلح والفدائى من خلال إنهاء المسرحية بالكلاشنكوف، كما تناولت بالنقد الحضارة العربية الزائفة على جماجم الشعوب الضعيفة والإرهاب، وتفضح التواطؤ الغربى مع الكيان الصهيونى فى إلحاق الهزيمة بالجيش المصرى، وطمس القضية الفلسطينية ٠٠٠ تلك هى أهم القضايا التى تناولتها المسرحية، ترى كيف تعامل الكاتب مع كل هذه التيمات؟

يمكن تحديد القاضايا التى تناولها السيد حافظ فى هذه المسرحية التصميم التالى حتى يتسنى لنا معالجتها بسهولة ٠

(1) نقد المجتمع المصرى

(2) نقد المؤسسة العسكرية المصرية

من خلال تناول العلاقة بين الجنود المصرين داخل المعتقل وقبل المعتقل من جانبين:

الجانب الأول ، كمدنين أو كمواطنين مصرين يجسدون المجتمع ككل.
الجانب الثانى : كعسكرين يجسدون كيان العسكرية المصرية ككل.

(3) فضح الحركة الصهيونية وإظهارها على حقيقتها

1) من خلال العلاقة بين الجنود الصهاينة من جهة
2) والعلاقة بين الصهاينة والمعتقلين المصريين

(4) نقد العالم الغربى وحضارته الزائفة من خلال كلام ضياء

(5) مستقبل الصراع العربى الإسرائلى والقضية الفلسطينية .

إلى جانب بعض القضايا الأخرى الثانوية التى سنقف عندها أثناء تحليلنا للمسرحية وهى محطات توقف عندها السيد حافظ فى هذه المسرحية وشكلت حسب زعمه الثغرة التى استطاع العدو من خلالها توجيه ضربته الموجعة للجيش والمجتمع المصرى وهى كما تبدو تتمثل فى عنصرين اثنين. الأول (عسكرى واجتماعى) والثانى موضوعى يتعلق بالقوى العدوانية الصهيونية والليبرالية وما تحيكه من مؤامرات بالقوى العسكرية الصهيونية والليبرالية وما تحكيه من مؤامرات خسيسه. ضد الأمة العربية

ان المجتمع المصرى كما تقدمه المسرحية مجتمع مشلول اجتمعت فيه كل مظاهر الفساد - الإدارى والاقتصادى والأخلاقى - والشذوذ بسبب تفككه الداخلى الناجم عن غياب المسؤولية والانضباط للقانون والمبادئ الوطنية، وسيادة العناصر الرجعية الإنتهازية التى تغلغلت داخل المواقع الحساسة فى المجتمع تحت ألف غطاء وسيطرت على مقدرات الشعب وقوته لحسابها الخاص: (قلت لك يا امه البيت مليان فيران كثيره... جديدة.بتاكل العيش بتاع العيال... (لنفسه) العيال الصغيرين.. قلت لى: لا .. العيش كثير... العيش مالى الخزين.. مافيش فيران.. دى أوهام...

قلت لك، والفيران أكلت أكل العيال... حتى الهدوم...) (١)

إن الفئران التى يتحدث عنها السيد حافظ فيران جديدة، فهى ليست الاستعمار التقليدى الذى كان يجثم بقواته ودباباته فوق أرض الوطن، وإنما فيران من طينة المجتمع، استغلالية وخائنة تسرق قوت الشعب ومتحالفة مع الخارج.

ان تركيبة هذا المجتمع تركيبة طبقية (رأفت الارستقراطى، ومحمد الفلاح الفقير) أفرزت طبقة استغلالية إقطاعية رأسمالية رجعية (رأفت) سيطرت على مقدرات الشعب وربطت مصالحها بالدوائر الأمبريالية لأن مصالحهما متكاملة تكاملاً وثيقاً وعضوياً معها، (ياحبيبتى المولود فى لفة حرير وراضع لبن صناعى وراكب عربية تاونس دايس فوق سجادة عجمى وبيعرف رقصة التويست...) (٢).

من هنا فإن تحالفها معه حرصاً على مراكزها وامتيازاتها. وليس من باب الصدفة أن تجمع المسرحية بين شخصيات تنتمى لاكثر من طبقة وإنما لتفضح من خلال ذلك التناقض الصارخ بين هؤلاء بل بين انتماءاتهم، ففى الوقت الذى نجد فيه رأفت (وهو الطبقة الأرستقراطية) يعيش فى النعيم ويملك أفخم السيارات وأجمل الفيلات ويتمتع بجميع أنواع الكماليات ويقضى أوقاته فى اللهو مع أصدقائه وصديقاته فى البحر والأندية... نجد فى الجانب الآخر محمد (الطبقة الفقيرة) يقضى وقته فى حقله النائى محروما من أبسط الحقوق فى التعلم والكتابة وغيرها، لأن ذلك حكراً على الأغنياء وحدهم، (مش لو امى علمتنى الأول بدل ما تخلينى فى الصبح فى الغيط أزرع واسقى، الظهر نوم تحت الشجر) (٣)، (ياريتك يا امه علمتنى الجراية والكتابة) (٤).

---

(١) المسرحية ص 110.

(٢) ص 151.

(٣) المسرحية ص 149.

(٤) ص 149.

يرى الكاتب أن هذا الوضع أدى إلى إفرازات وبائية داخل المجتمع، لعل أهمها التمزق الاجتماعى الناتج عن الصراع بين طبقاته ومن ثمة استحالة التعايش بينها وهذا ما يتجلى من خلال الصراع بين محمد ورأفت مثلاً أو من خلال محاولة حسين الانسلاخ من طبقته والانفتاح على الطبقة الأرستقراطية عبر زوجته أو عبر رتبته العسكرية .

ونتيجة هذا الوضع دائماً تسجل المسرحية مجموعة من السلبيات الأخرى التى تؤكد على فساد النظام الاجتماعى والسياسى والإدارى، ويتمثل ذلك فى استغلال الوظيفة (دخول رأفت الكلية الحربية) وانتشار الوساطة وغياب سيادة القانون. فدخول رأفت الكلية الحربية لم يكن دخولاً شرعياً ومن جهة أخرى لم يلتحق بالكلية إقتناعاً. منه بواجبه الوطنى وإنما للتعويض عن سقوطه فى الامتحانات وحبه للبدلة العسكرية، (وبعدين يا ماما المجموع ده أعمل به إيه والمصيبة ساقط انجليزى ... مرسى أونكل لامش مغفول البدلة جنان على ...) [1].

فواسطة عمه هى التى كانت وراء دخولة الكلية الحربية وليس تفوقة، والكاتب يسجل من وراء ذلك خرق القانون وموت مبدأ تكافؤ الناس فى فرص العمل والتشغيل والحقيقة أنه يتوجه بالنقد للرعية والراعى على السواء اللذين لم يعملا على تطبيق المبادئ التى نادت بها الثورة المصرية[2] خاصة المبادئ الستة للثورة وقوانين يوليو الاشتراكية لعام 1961... ثم يتساءل كيف يحدث هذا فى ثورة حددت منذ البداية موقفها من الاقطاع والرأسمالية والاستغلال ونادت بالاشتراكية والعدالة الاجتماعية وسواسية الناس أمام فرص العمل والتعليم والصحة ... والتطهير الداخلى من قوى الرجعية والخيانة ... وهذا يدل على فساد المؤسسات الحكومية السياسية والاقتصادية والاجتماعية . والسبب فى ذلك حسب زعمه هو تسلط تلك الفئة

---

(1) ص 127.

(2) بأعتبار أن المسرحية تناولت فترة الهزيمة وهى فترة الثورة الناصرية

المشكوك فى وطنيتها المتحالفة مع الاستعمار ٠

ويحكم تموقع هذه الطبقة فى خانة مضادة للجماهير الشعبية ومتحالفة مع قوى الاستعمار، فإن السيد حافظ أبان كل البدع التى تفشت فى المجتمع - والتى كان الهدف منها تدمير المجتمع من الداخل لتسهل هزيمته - من انهيار للقيم والأخلاق العربية الاسلامية واستلاب حضارى بغية تغريب حضارتنا ومسح هويتنا وجدب كياننا تحت غطاء التحضر إنسان عربى مقهور وتابع ومنساق ٠هذه البدع والعادات الغربية التى يتحدث عنها الكاتب نلمسها بشكل واضح فى شخصية رأفت دون غيره من الشخصيات وهو كما تقدمه المسرحية نموذج للطبقة الأرستقراطية، وكأن الكاتب يدعو الى تطهير المجتمع من هذا العنصر الخبيث حتى لاينتشر وباؤه أكثر فى المجتمع : (لوظهرت دودة فى الأرض مد أيدك يا حبيبتى واحرقيها لأجل ما تقتلش عيدانك الخضرة ٠٠٠) (١) ٠

لايفهم من هذا أن السيد حافظ يرفض حضارة الغرب فقط وإنما يريد أن يؤكد على أن الصراع بيننا وبينه صراع حضارى بالدرجة الأولى وأن هذا الغرب لتحقيق هذا الهدف استطاع أن يهيئ داخل المجتمع الطبقة التى تنوب عنه فى نشر عاداته وتقاليده و٠٠٠ داخل مصر حسب مقوماتنا وعاداتنا : (ياحبيبتى المولود فى لفة حرير وراضع لبن صناعى وراكب عربية تاونس ودايس فوق سجادة عجمى وبيعرف رقصة التويست، اللى بيدوس على ريش نعام مش هو يا حبيبتى اللى حيجيب لك العقد من حبات الفجر من غناوى الصبح ٠٠٠ مش هو فارس الأحلام) (١)٠

ومن أهم المظاهر التى يندد بها الكاتب انسياق الجماهير وراء كرة القدم واشتغالهم بها عن قضاياهم المصيرية ٠ وكرة القدم أصبحت الشغل الشاغل للجماهير ونجومها أصبحوا أبطال المجتمع، فأضحت بذلك أكبر مخدر يلهى الجماهير ويجعلها بعيدة عن الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية : (٠٠٠أهبلاوى ٠٠ ضد عبطاوى ٠٠عبطاوى خدها ٠٠٠ جرى بها ٠٠٠ جرى بيها ٠٠٠ عداها من تفهاوى هدى بها ثانى ٠٠ ماش ٠٠٠ ماش ٠٠ يللا ٠٠٠ يللا ٠٠ شاط جون دخل على غفلناوى ٠٠٠ الناس بتزعق ٠٠ أهبلاوى ٠٠٠ أهبلاوى ٠٠٠ بص شوف اهبلاوى بيعمل ايه ٠٠ بص

شوف اهبلاوى بيعمل ايه . غغلناوى ياغغلناوى ... أنت وكست عبطاوى ... تفهاوى يا تفهاوى أنت نجم الأهبلاوى ضربوا بعض كسروا الحديد ... طلعو السكاكين .. ياحبيبتى خد بالك التفاهة نار على صدر

البلد أميال ... [1] فكرة القدم لم يعدلها ذلك الوجه الحضارى كرياضة وسلوك وإنما أصبحت كما يرى الكاتب وسيلة تغفيل للجماهير وإثارة النزاعات بينها ... ويؤكد الكاتب أن تلك الملاهى والعادات ... ليست من طبيعتنا لأنها أولا لاتفيد فى شئ وثانيا هى وسيلة من وسائل التغفيل والتدجيل على الجماهير وثالثا هى عبارة عن أسلحة يقابلنا بها العدو وأعدنا نفسيا الى هذا الحد لكى نصبح سوقا استهلاكيا للأشياء التى تضرنا وتنفعه وأن هذه الأسلحة التى يواجهنا بها الغرب لاتقل خطورة وفتكا عن المدفع والرشاش والقنبلة والطيارة وأن ذلك لم يتم صدفة وإنما هو مخطط سياسى يستهدف العرب من الداخل .

ولتجاوز هذا الواقع المر ، فإن السيد حافظ يخاطب حبيبته مصر وينصحها بتكوين أبنائها وتربيتهم على القيم الوطنية وألدينية وتسليحهم بكافة أنواع المناعة أمام الاستلاب الحضارى والغزو الثقافى والفكرى : (ياجبيبتى أبنى الناس بدل البيوت ابنى الناس ياجبيبتى بدل المداين) [2]. (ياجبيبتى دوقى عيالك الطين شربيهم من النيل ... [3].

وهو ما ذهب اليه كذلك على لسان بطله الثورى ضياء الذى يدعو إلى تطهير المجتمع من العناصر الخبيثة وتصفيتها حتى لا ينتشر وباؤها فى المجتمع، وبناء المجتمع المثالى الجديد من خلال بناء الإنسان النقى الطاهر المخلص الوفى للوطن الذى يدرك مسئوليته تجاه شعبه ووطنه : (احضنى أولادك الصغيرين ... علميهم فى الصحارى الخير والسلام والحقيقة رجعيهم للمدن ألف نبى لا .. الغين .. لا ..

---

(١) من المسرحية ص . 163 .

(٢) ص . 188 .

(٣) ص . 148 .

مليون نبى ٠٠ رجعيهم ٠٠٠ واغسلى ولادك الكبار بالدم اغسلى طينك من الديدان فتطهر لاستقبال البذور (١)٠

إن الإنسان الجديد الذى ينادى به السيد حافظ انسان - كما قلت سابقا - يعرف التزاماته ويستشعر مسؤوليته الوطنية والقومية ويقدس المبادئ الإنسانية ويدافع عن الحقيقة، وأن النموذج الذى يريده لهذا الإنسان المصرى والعربى الجديد يتمثل فى شخصية ضياء البطل الثورة الذى يعشق الوطن والحرية والعدالة والثورة والكرامة وكل القيم الانسانية الأخرى، أو فى شخصية محمد وعبدالقوى اللذين يمثلان الإنسان المصرى البسيط الكادح العفيف الذى ارتبط بالوطن بتلاله وجباله ووديانه وشعابه وبكل حبة رمل فيه ٠٠٠٠

ومن هذا المنطلق فإن الكاتب يندد بالخيانة الوطنية والاستسلام والنفاق وغيرها ٠٠٠ وأبى ألا أن يلصقها بالطبقة الأرستقراطية ممثلة فى شخصية رأفت أو فى شخصية حسين 'المتأستقرط' اللذين أقبلا على

الخيانة ٠ فإذا كان رأفت قد تآمر ضد رفاقه وحاول طعن صمودهم ونضالهم من الخلف، فإن حسين فعل مايشبه ذلك، إذ اعترف بحق العدو فى فلسطين معتبرا وجود الضابط الأسرائلى وجودا شرعيا مثله مثل وجود الجنود المصريين ولكن أين هذا من ذلك؟ وفى هذا تحد لنضال الأمة العربية ولدماء الشهداء ، وأنازى أى واحد بيأدى دوره فى جيش بلده زيك زى الثانى (٢)٠

وإن فى هذا لخيانة عظمى لسنين طويلة من الكفاح والنضال ٠ فالمساواة بين الاثنين هى فى الحقيقة مساواة بين الخير والشر وهذا ما ذهب اليه الكاتب على لسان بطله الثورى ضياء :(لا ٠٠٠ العيون مش العيون ٠٠٠ الايدين مش الايدين ٠٠ والذبيحة ٠٠٠ والمذبح مش هو هو ٠٠٠ وأنا قلت لك يا حبيبتى البارود مش زى طوبة والسكينة مش زى طوبة والسكينة مش زى خشبة والخشبة مش زى مدفع ٠٠٠ (٣)

---

(١) المسرحية ص 188.
(٢) ص . 118 .
(٣) ص . 118 -119 .

وهو ما ذهب اليه كذلك على لسان عبد القوى : (أنت ظهرك ضلمة وغيم سحاب وغايات صورتها من بعيد حب وسلام أنا ظهرى طينه سايلة زى الندى ٠ (١)

الا أنه أى حسين استدرك خطأه فى آخر المطاف واكتشف أنه كان ينافق نفسه بهروبه من طبقته ، هذا الهروب الذى جره نحو الخيانة العظمى : (كنت بالبس ثوب غير ثوبى ٠٠٠ كنت بهرب من الحقيقة لأجل مالبس ثوب حرير كله شوك ٠٠ عملت ايه بالحرير غير أنه ملانى شوك جرحنى ٠٠٠) (٢)٠

---

(١) ص . 170 .

(٢) المسرحية ص ٠ 164 .

أما على المستوى العسكرى أو ما عنيناه بنقد المؤسسة العسكرية فإن السيد حافظ يرى أنه قبل الدخول فى معركة وهى حرب يعرف الجميع مدى خطورتها وجامتها، أن نبدأ فى تعديل الجبهة الداخلية والحفاظ على تماسكها وتلاحمها وتطهير الدولة بكل أجهزتها من الفساد الإدارى والاقتصادى والاجتماعى، لأنه من غير المعقول أن تخوض حربا تتطلب منك مجهودا إقتصاديا وتماسكا داخليا وأنت عاجز حتى عن مجرد تطهير ثيابك مما يدنسه من فساد داخلى ومن قوى رجعية متحالفة مع الاستعمار . ولذا فإنه لابد من إعادة التوازنات الداخلية (أى خلق نوع من التوازن الاجتماعى) والضرب بيد من حديد على القوى الخائنة وإعادة النظر فى العلاقة مع الآخرين بخاصة العالم الغربى (أوع تنامى ياحبيبتى ع الحرير ... الخيش تنام عليه كل الجلود ... التراب والصخور لازم تنام عليها حراسك ... البرد والطين لازم تنغرس فيها أقدامهم ... الكلام المفروش فى اللسان الكلام الكذب والتفاهة والتزيف والخداع لازم ياحبيبتى ينتهى ...)[١].

من خلال ذلك يتبين لنا أن المسرحية تناولت الظروف التى دخلت فيها القوات المسلحة المعركة وكذا السلبيات التى كانت تنخر جسد المؤسسة العسكرية ككل. فخلص السيد حافظ الى أن مصر لم تكن فى مستوى التحديات التى تواجهها لأنها لم تصلح نفسها ولم تعد العدة التى تليق بالعدو وإنما كانت تنافق شعبها، فكان من الواجب خلق الأرضية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الصلبة وتكوين المصرى تكوينا نفسيا وثقافيا حتى يكون فى مستوى التحديات التى تواجهه ولكن الذى حدث أن المسؤولين ألهبوا مشاعر الناس بالحماس والشعارات فى الوقت الذى لم تكن فيه مصر تعلم ما يدور حولها مما يعده لها الأعداء : (الكلام المفروش فى اللسان ... الكلام الكذب والتفاهة والتزييف والخداع لازم ياحبيبتى ينتهى) [٢]. أو قوله (قلت لها ياحبيبتى البحر فيه مراكب كثيرة ... ياحبيبتى خليكى صاحية ياحبيبتى خدى بالك ...)[٣].

---

(١) المسرحية ص . 187 .

(٢) نفسه

(٣) ص . 109 .

والحقيقة أن السيد حافظ كان ينقد تلك الوعود الهامشيه التى كان جذور الحرب يمنون بها الجماهير فى الوقت الذى كان فيه الجميع يعلم أن حالة القوات المسلحة جد سيئة بسبب الفساد الداخلى وضعف التدريب وقلت التموين لأن الفساد شمل كل شيء فى الدولة بكل مؤسساتها المدنية والعسكرية. ألا إن ذلك كان مدسوسا تحت كومة الشعارات الكاذبة، فانعكس ذلك
على القوات المسلحة فشلت قدراتها فتأثرت بذلك الكفاءة القتالية للقوات المسلحة وانخفض مستوى التدريب والانضباط العسكرى: (قلت لك السكوت ياحبيبتى سحابة مغطية أكوام العفن ٠٠ مغطية العفن يومها كنت هناك شنته بالبدلة كلمته لقيته ريحته وحشه مشيت ٠٠٠ الريحة ورايا ٠٠٠ جريت ٠٠٠ الريحة ورايا ٠٠ الريحة بتسبقنى ٠٠٠ الريحة بتخنقنى ٠٠٠ كنت فين ياحبيبتى لما كنت بتخنق ٠٠٠ كنت فين ؟؟؟)[1]٠

ومن جهة أخرى فإن الجيش المصرى كان يعج بمجموعة من السلبيات الذاتية تمثلت فى انعدام روح المسؤولية والانضباط للقانون الذى ينظم العلاقة بين أفراد القوات المسلحة من ضباط وجنود فيما يتعلق بالالتزامات والواجبات والمسؤوليات ومن أهم هذه الخروقات استغلال الضباط للجنود وتسخيرهم، فى أعمال لاعلاقة لها بالهدف الذى دخلو من أجله الحربية ٠ فبدل أن يقضى الجندى وقته فى التدريب الشاق والاعداد العسكرى المتواصل والتكوين النفسى والتربية العسكرية، فإنه يقضيه فى خدمة الضباط من تنظيف السيارات والحدائق ونقل الاطفال الى المدارس ٠٠٠ وكأنه دخل الجيش من أجل ذلك، فلم تعد حالته بأحسن من حالة العبد الذى يخدم سيده فى القرون القديمة فالجندى لخدمة الوطن والدفاع عنه لا لخدمة الضباط والجنرالات ٠

حسنين : ٠٠٠ نعم يا أفندم
حسنين : روح البيت بالعربية
حسنين : حاضر ياافندم ياصباح الندى ياست هانم ٠٠٠ مين ده آه طيب
حسين : حسنين
حسنين : افندم

حسين : تعال
حسنين : حاضر
حسين : اسمع
حسنين : حاضر
حسين : لا
حسنين : لا
حسين : آه
حسنين : ثلاث ايام إجازة
حسين : متشكر
حسين : روح
حسنين : حاضر
حسين : تعال
حسنين : حاضر يا أفندم [1]

ولقد أدى خرق القانون وسيادة البيروقراطية - كما نلاحظ فى هذا المقطع - الى خلخلة العلاقات وسلوكيات التعامل بين الضباط والجنود • فالضباط فى تعاملهم مع الجنود لايفعلون الأ ما تمليه نزواتهم وخواطرهم، فهم أصحاب الحل والعقد، أما القانون فلا وجود ولا قدسية له • فالمعروف أن الجندى يكافأ على عمل يقدمه لوطنه وشعبه لكن حسنين هذا لم يفعل شيئا يستحق من أجله كل هذه الأيام الثلاثه سوى أنه عمل على راحة ضابطه أو سيده إن صح التعبير والكاتب يندد بالسلوك البيروقراطى داخل المؤسسة العسكرية المصرية، الذى خلق الكثير من الثغرات داخل هذا الجهاز • إن هذا التلاعب بالمسؤولية قد شمل أشياء أخرى اثر حساسية وخطورة على أمن البلاد •

---

(1) المسرحية ص . 116 - 117 .

إذا كان الجنود البسطاء على تلك الحالة السيئة يعانون من نقص التدريب فإن الضباط وجنرالات الحرب كانوا منشغلين بالكرة والأندية وكل التفاهات الأخرى، متناسين واجبهم الوطنى المتمثل فى الأعداد للمعركة والتخطيط لها هذا فى الوقت الذى كان فيه العدو يعد العدة للمعركة يقول الكاتب على لسان بطله ضياء ، (أهبلاوى ضد عبطاوى وى ٠٠ ٠٠ عبطاوى خدها ٠٠٠ جرى بيها ٠٠٠ جرى بيها عددها من تفهاوى تفهاوى ٠٠٠مشى بيها ٠٠ ماش ٠٠٠ ماش ٠٠ يللا ٠٠٠ يللا ٠٠ شاط ٠٠٠جون دخل على غغلناوى ٠٠٠ الناس بتزعق ٠٠٠ اهبلاوى ٠٠٠ اهبلاوى ٠٠٠ بص شوف اهبلاوى بيعمل ايه ٠٠ بص شوف اهبلاوى بيعمل ايه ٠ غغلناوى ياغغلناوى ٠٠٠ أنت وكست عبطاوى ٠٠٠ تفهاوى يا تفهاوى أنت نجم الأهبلاوى ضربوا بعض كسروا الحديد ٠٠٠ طلعو السكاكين ٠٠ ياحبيبتى خد بالك التفاهة نازله على صدر البلد أميال ٠٠٠ أميال ٠٠٠)[1] ٠

- عبد القوى أنت أهبل ولاعبطاوى
- رأفت عبطاوى طبعا ٠٠ أحسن نادى فى البلد نادى العبط
- عبد القوى "يسخر به " أصل اهبلاوى ٠٠ أحسن نادى فى رأى نادى الأهيل٠

ان السيد حافظ وهو بنتقد هذه الظاهرة المتمثلة فى الانشغال بالكرة عما هو أجدى وأنفع للوطن فى الحقيقة يدعو الى محاكمة هؤلاء المسؤولين لانهم هم الذين ألحقوا الهزيمة والعار بمصر، لأنهم تلاعبوا بالمسؤولية واعتبروها وسيلة للتسلية لاواجبا ما فوقة واجب، فانشغلوا بالكرة واستغلوا الجنود لحسابهم الخاص قصد تحقيق مطامحهم السلطوية ونزواتهم الشخصية فضلا عن الأمتيازات التى تعطى لهم بحكم رتبهم٠

---

(1) المسرحية ص ٠ 142 .

وسخطا على هذا الوضع السيد حافظ فى آخر المسرحية يطرح البديل الشعبى والعمل الفدائى بدل الجيوش النظامية لأن الشعوب هى التى تحسن الدفاع عن نفسها وعن مقدساتها ٠ أما الجيوش فلا تحسن الدفاع الا عن الكراسى وقمع الجماهير :

عبد القوى بيضربوكم بالنار

حسين مسدساتكم فين ٠٠٠ فين ٠٠٠ المدافع الثقيلة ٠٠٠ فين الناس

محمد فين سكينتك فين عصايتك [1]

فلعل السيد حافظ يدعو فى هذا المقطع للحرب الشعبية التى أثبتت جدواها فى كثير من بقاع العالم مثل الجزائر وفيتنام ومصر (بورسعيد) وغيرها من بلدان العالم ٠٠٠ أو أنه يستند للروح الجهادية والفدائية التى تعتبر من أولى الأولويات فى العقيدة الاسلامية ٠ ولهذا نجد الكاتب يتحدث عما يمكن أن نسميه بالعقيدة العسكرية أو الجهادية أن صح التعبير وهذا يظهر بشكل واضح فى دخول بعض الجنود المعركة بدون هدف أو بدون إدراك لأبعادها وأسبابها : (مش مهم رتبك ايه ٠٠ مش مهم يا حسنين ٠٠٠ المهم أيه ؟أصلك ايه جاى له ٠٠٠ عايز ايه)[٢]

ويربط الكاتب ذلك بالفساد الذى تأصل فى المجتمع وبالاستلاب الحضارى بصفة خاصة وموت المعانى السامية والقيم الخلاقة، ومن هذا المنطلق تقدم لنا المسرحية نموذجين للمقاتلين المصريين : ضياء وعبد القوى ومحمد من جهة ورأفت وحسين من جهة ثانية (حسين يدخل الكلية الحربية لتحقيق أحلامه الأجتماعية وينسلخ من طبقته الفقيرة. رأفت يخون الوطن هو نموذج للانسان المستلب لذا نجد السيد حافظ يركز على أن تسابق الضباط (حسين رأفت) للعسكرية لم يكن للدفاع عن الوطن والمقدسات القومية، وإنما للبحث عن مراكز اجتماعية وعسكرية سلطوية ٠

من هنا فإنه يرى أن الوعى الجهادى ينعدم لدى شخصياته حتى وان وجد فإنه فطرى كما نلاحظ ذلك

---

(1) ص. 189 - 190.

(٢) المسرحية ص. 122 - 123.

عند محمد وعبد القوى. وبالأخص عبد القوى الذى ينصح رفاقه دائما بالجلد والصمود ويخطر بأن شرف الوطن أهم من حياتهم وأن وجودهم فى الأسر أو فى جبهة القتال له ما يبرره وهو الدفاع عن الوطن والدين. ولهذا فهو لا يهتم بالرتب العسكرية بقدر ما يهتم بوجوده فى ساحة المعركة ولهذا فهو يرد على حسنين قائلا (مش المهم رتبكايه ·· مش مهم ياحسين المهم أنت ايه ؟ أصلك ايه ··· عايز ايه ·· [2]

فهو يريد منه أن يعرف فقط لماذا هو موجود فى المعتقل، أى أن يعرف الهدف الذى يقاتل من أجله أو أن يقتنع بالعمل الذى يقوم به. وهذا ما نجده منعدما انعداماً واضحاً عند كل من حسين ورأفت· فحسين لم يكن دخوله للجيش تابعـاً من شعوره أو واجبه نحو الوطن وإنما اتخـده كوسيلة لتحقيق أحلامه فى الحصول على مستوى اجتماعى مرموق· وكان له ما أراد بزواجه من فتاة أرستقراطية تمكن من خلالها من الانفتاح على تلك الطبقة· وهذا ما يدل على أن التحاقه بالمعركة لم يكن واردا فى الحسبان وإنما وجد نفسه متحما فى ذلك وبالتالى فدخولة المعركة كان بدون هدف وبدون قناعة لدرجة أنه اعتبر وجود الصهاينة وجودا شرعيا، فساوى بين وجوده ووجود الضابط الاسرائيلى : (زيك أنا زى أى واحد بيأدى دوره فى جيش بلده زيك زى الثانى) [2].

ضاربا بذلك نضال الأمة العربية عرض الحائط، أو أنه
جاهل لحقيقة العدو الصهيونى وأهدافه العدوانية وهذا أمر مستبعد ولا مبرر له الا خيانته للوطن· وهو ما يؤكده الكاتب على لسان ضياء حين يرد على حسين مذكرا اياه بحقيقة العدو :(لا ··العيون مش العيون ···الايدين مش الايدين ···والذبيحة ··· والمذبح مش هو هو ···وأنا قلت يا حبيبتى البادرود مش زى طوبة والسكينة مش زى خشبة والخنجر مش زى مدفع···) [1].

وعلى هذا الأساس، فإن السيد حافظ يدعـو الى حقيقة يجب أن تكون الأساس الذى يقوم عليه الكيان العسكرى، وهو أنه يجب تكوين الجندى تكوينا نفسيا ومعنويا الى جانب تكوينه الجسدى وتسليحه.

---

(2) ص· 118.

أي يجب تهيئته حتى يكون فى مستوى التحديات وحفاظاً على كفاءته القتالية، وعليه وأن يستند إلى الروح الوطنية والدينية؛ (الأنجيل والقر آن ريح ممكن تزيل الزوبعة)[1].

وذلك أولا قصد الدخول للمعركة بارادة قوية وصلبة وثابتة لسد كل المنافذ التى يمكن للعدو أن يتسلل من خلالها ويمرر حربه النفسيه لتدمير المقاتل فى مكانه قبل تدميره فى المعركة وهذا ما حصول بالفعل لحسين الذى استطاع العدو أن يجعله يعيش حالة من الصراع الداخلى، وبالتالى جره نحو الخيانة وكذلك بالنسبة لرأفت فقد استطاع العدو أن يستوعبه لصالحه من خلال إغرائه وتحريك نوازعه الأرستقراطية٠

ودائما فى إطار رصد وتحديد الأخطاء التى أدت إلى هزيمة حزيران 1967، فإن السيد حافظ ومن خلال نظرته الشاملة لتلك العوامل والأسباب، فإنه يحمل العالم الغربى الدور الكبير فى إلحاق الهزيمة بالجيش المصرى، فعمل على فضح سياسته العدوانية وحضارته البزبرية الزائفة القائمة على ' القسوة والخطيئة والخداع ' وفضح انحيازه الكامل للعدو الصهيونى مؤكد على أن هذا الغرب الآستعمارى كان ولايزال مصدرا للإرهاب وأن الشعوب ما فتئت تصطلي بنيران إرهابه وفى مقدمته الشعوب العربية والشعوب الضغيرة ؛(خلى بالك يا حبيبتى النمل الأبيض زحف على البيوت على البيت الكلاب الضالة بتاكل فى عظام الخلق ٠٠٠ الديدان بتاكل فى صدور الضلمة زى غربانا تحوم فوق جثث جدع غريب ٠٠) [2].

ويرى أن ثوب التاريخ لاتزال تدنس نصعة بياضه آثار الخطيئة التى طبع بها العالم الغربى صفحات التاريخ٠ فالعالم الغربى هو الذى أشغل نار حربين كونيتين كادتا أن توديان بالحياة على ظهر هذا الكوكب، ولازالت آثار تلك الجريمة البشعة ماثلة للإنسان فى هى هروشيما وافريقيا ٠٠٠٠ شاهدة على حضارة العرب ؛' هروشيما العيب فيها أن العيال ماتوفى بطون الامهات ٠٠٠ متشوهين ٠٠٠ متشوهين بالقسوة والخداع بالهزيمة وبالخطيئة [3].

(١) ص 118
(2) المسرحية ص . 151 .
(3) ص . 139 .

ويؤكد أن هذا الغرب نفسه هو الذى قاد الحروب الصليبية الشعواء السابقة متعللا بحماية المسيحية فى الشرق الاسلامى لنشر الرعب والخوف وابادة المسلمين لتأسيس ممالك صليبية على أنقاضهم، ثم بعد ذلك استعمر ديار العرب والمسلمين وقمع مواطنيهم ونفى وطنييهم أمثال سعد زغلول وغيره ؛ (كان صلاح الدين حزين دمعته قصيدة تواسى المهزومين ... صرخة تنادى المستحيل لجل يهون ... كان سعد زغلول منفى والثورة قايدة فى البلد براكين ....)(١).

وهو الذى مكن العدو الصهيونى - بما منحه من هبات وبما يمده من أسلحة الفتك والدمار - ومن ذبح الفلسطينين واغتصاب أرضهم، ويعلن بشكل سافر تحديه للأمة العربية المكافحة، ويعلن كذلك تواطؤه مع الكيان الصهيونى فى ضرب العرب - فى حرب 1967 ، (الطيارات اللى ضربت هيروشيما هى اللى ضربت غزة والعريش قتلتهم القسوة المتعجرفة القسوة المجنونة)(٢).

ويؤكد السيد حافظ أن هذا العدو الغربى متغطرس بجنون القوة ومتآمر ضد الشعوب الصغيرة المقاتلة فى سبيل الحرية والكرامة، اذ قصف اليابان بالقنابل الذرية وقسم فيتنام الى دولتين وكذلك كوريا وغيرها من دول العالم التى اصطلت بإرهاب هذا الوحش المتعطش

للدمار أو القتل ؛(زى الضباب ما قسم فيتنام اثنين زى الضلمة ما قسمت كوريا اثنين زى ماغربل الغراب غنوه الفرات الدايبة فى النيل (٣).

وهو الذى اغتال الرؤساء فى افريقيا وآسيا و... أمثال باتريس لومومبا الذى قاد معركة تحرير الكونغو من الاستعمار البلجيكى ... أن اغتالته الامبريالية، وكذلك كوما نكروما فى غانا الذى قاوم الامبريالية الغربية وقاوم تغلغلها الثقافى والعسكرى ؛ (كان باتريس لومومبا مذبوح ثورته مجر وحة غابات الكونغو بتغنى للعالم غنوة الصبر ياحبيبتى ..)، (كان نكروما وعمى حلك طله جوه امواج الظلام صرخ ياعالم من غير ودان ...)(٤).

(١) ص . 141 .
(٢) المسرحية ص . 139 .
(٣) ص . 129 .
(٤) ص . 140 .

فتاريخ هذا العالم الغربى - كما يؤكد الكاتب - أسود فى قمع الشعوب وحركات التحرر فليس بالامر الغريب أن يتحالف مع الكيان الصهيونى ضد الأمة العربية • فقد أباد قبل ذلك أمة الهنود الحمر والسود فى أمريكا وأقام على أنقاضهم حضارته الهمجية البربرية التى لم يشهد لها التاريخ مثيلا بالرغم من شعارات السلام والحضارة وحقوق الانسان التى يلوح بها ليخدع السذج والغفل، لأن الحضارة كما يرى الكاتب ليست فى البناء والتشييد والمال ••• وانما هى الإنسان. فهى سلوك ومعاملة واخلاق قبل كل شئ مادى ؛(الحضارة مش بيوت ولا ظل شجرة توت الحضارة الخلق اللى تبنى البيوت)[1] (الحرية مش تمثال ولا الحمام سلام ولا التقدم مال ونايلون ولا الحضارة بيوت ساعتها •••) [2].

فالذى يغتال الرؤساء ويغزو الشعوب الآمنة ويضربها بالقنابل الذرية وجميع أسلحة الدمار والخراب لايمكن الا أن يكون إنسانا ؛ متوحشا همجيا يعشق رائحة الدم وهذا العالم الذى يدعى التحضر والمدنية هو فى الحقيقة أكثر الشعوب توحشا وبربرية وتخلفا سبب الكوارث للبشرية، ومع ذلك فإنه لايزال يدبر الدسائس للشعوب الصغير المكافحة فى سبيل الحرية والكرامة والاستقلال وفى مقدمتها الشعب ؛(خلى بالك يا حبيبتى النمل الأبيض ينخل السقوف ••• السقوف حتقع ياحبيبتى) [3] .

ويؤكد الكاتب على دور العالم الغربى فى خلق الكيان الصهيونى وتمكينه من ابادة العرب، بل آن دوره ليطمس القضية الفلسطينية لا يخفى على أحد من خلال دعم اسرائيل سياسيا فى المحافل الدولية، ودفاعه عن حقها المزعوم فى اقامة وطنها يسانده فى ذلك الأذناب والخونة جواسيس الامبريالية والأزقة الاستعمارية من الحكام الخونة الذين حولوا القضية الفلسطينية الى دوسيهات وأوراق وأحاديث ومؤتمرات (حبيبتى دوسيهات القضية اتقطعت ، العالم كله بيكحل عينه بالكدببيفتح

---

(١) ص . 139 .

(2) ص . 140 .

(3) المسرحية ص 151

للحقيقة قضبان معتقل ٠٠٠ حبيبتى شوارع باريس ولندن ونيويورك اتكلمت من نوم الخلق الشريدة الطريدة من بلادهاهيه، هيه والدوسيهات محطوطة قصاد الأفندية أمهات ياقات فيتهورك ٠٠ فى مدينة السحاب الأسود ٠٠٠ حبيبتى صد قدن حروف القضية مش حاتتولد على الوجود إلا من طلقة بارود ٠٠ من صرخة مدافع من بحر الدم ٠٠ والسلام مش حمام ولاتمثال[1].

وعليه فإن السيد حافظ يحذرنا من هذا العالم ويدعونا ألاننخدع ببريق حضارته اللامع، لأنها حضارة قائمة على جماجم الشعوب، بل يدعونا أن نعد العدة لمواجهة هذا العدو واسترداد حقنا المغتصب لانه لايفهم الا لغة البارود والسلاح، فبدون هذه الوسائل فإن الحقيقة لاوجود لها فى هذا العالم الذى يقوده أناس ايمانهم بالقسوة والخطيئة طغى على كل المبادئ الانسانية السامية ٠ فها هو البطل الثورى ضياء فى المسرحية يحدثنا عن الحقيقة التى تحولت إلى فتاة استبيح شرفها وتم وأدها، ويدعونا الى تطهيرها بالدم والبارود : (الحقيقة بنت تاهت فى الدروب صلبوها جنود السلطة من سنين، حقيقة انسانية تايهة) [2]

إذا كانت تلك هى صورة العالم الغربى كما قدمته لنا المسرحية بوجه القبيح وبمطامعهاالشريرة المعادية للشعوب، فإنها تقدم لنا العدو الصهيونى فى صورة أشد قبحا ونفاقا وخبثا وأكثر عطشا للدماء والقتل والارهاب وتعرى فلسفته العدوانية ٠ هذه الصورة القبيحة تقدمها المسرحية من زاويتين : من خلال معاملة الاسرائليين للأسرى المصرين ومن خلال علاقة الجنود الصهاينة فيما بينهم ٠ فنلاحظ من خلال ذلك كله كيف صورت المسرحية العقلية اليهودية كعقلية إذ ترسم لليهودى صورة محزنة، فهو الانسان المضطهد الذى يعانى من الظلم والاستغلال الجنسى : (٠٠٠ أنت كسبت العالم بصوت كوهين التعبان اللى راح يقتله حسين سليم ٠٠ بكده أنت كسبت العالم ٠٠) (1) ٠ وكيف استغل اليهود تلك الأكذوبة كذريعة لمحاربة كل من يرفع يده ضدهم ولكى يكسبوا من جهة ثانية عطف العالم الغربى والعالم ككل، مستغلين فى ذلك وسائل الإعلام التى يملكونها عبر العالم بنشر خرافاتهم ونفاقهم على الشعوب : (المهم آنك مالى الجرايد فى العالم والاذاعات والتلفزيونات وحاجات يامه كذابة والكلمة الكذب ٠٠٠ بالله خلى العالم كذب على كذب ٠٠٠) [2]

(1) المسرحية ص 171.
(2) نفسه

وتتجلى هذه العقلية التخريبية واضحة فى محاولة الجنود الصهاينة استيعاب الجنود المصريين ليمدوهم بالمعلومات اللازمة عن بلدهم، والكاتب يسعى من وراء ذلك الى تأكيد رفضه لهذا العدو وأنه لايمكن لنا التعايش

معه أو قبوله فوق أرضنا لأنه يسعى إلى إبادتنا واقامة دولته العبرانية الممتدة من الفرات الى النيل ، (زى ماغربل الغراب غنوة الفرات الدايبة فى النيل ...)[1].

وهذا فإن صراعنا معه سيستمر إلى حد انتهاء أحد الطرفين، فالصراع بهذا المفهوم صراع وجود وليس صراع حدود ولهذا نجد الكاتب يعمد إلى إنهاء المسرحية بالكلاشنكوف رافضا بذلك أى منطق للتفاوض أو الاستسلام لأن العدو لايمكن أن يرحمنا .

كما تكشف لنا المسرحية عن حقيقة التحالف الاستراتيجى بين الكيان الصهيونى والإمبريالية الغربية وتجسيد ذلك فى حرب حزيران 1967 متمثلا فى تواطؤ الدول العربية فى إلحاق الهزيمة بمصر : (اشمعنى ياحبيبتى يوم 5 يونيو اتكلموا انجليزى)[2] ، (الطيارات اللى ضربت هيروشيما اللى ضربت غزة والعريش ...)[3]

وتصور من جهة أخرى الجنود الصهانية على إنهم مجموعة من ا للقطاء استطاعت الدعاية الصهيونية أن

تجمع بينهم فى أرض فلسطين - وهى أرض تنطبق على المجتمع الاسرائلى ككل - فكيف كان متصكعا فى شوارع باريس ولندن وكذلك بالنسبة لبقية الأطراف الأخرى :

الضابط	ماكافياك راحة على أرصفة باريس	
ليف	وليه ده	
الضابط	ما تزعلش أو أكوام الزبالة فى لندن	لسه فكراكا
يوسف	هاها ... برضه مش ح ازعل كوهين[4]	

(1) ص 129 .

(2) المسرحية ص 153.

(3) ص . 139 .

(4) ص . 162

وهذا يفضى بنا الى القول بأن المجتمع الصهيونى لاتربط بين أفراده أية علاقة دموية أى قومية وأنما هو متكون من مجموعة من شذاذ الآفاق والصعاليك شأنه شأن المجتمع الأمريكى - كانوا مشتتين فى العالم ثم اجتمعوا فى فلسطين بتأثير الدعاية الصهيونية تحت شعار الثورات وأرض الميعاد ·

ومن هذا المنطلق فان الكاتب يرى أنه لايفل الحديد إلا الحديد أى أنه يرى أن الصراع بين العرب واليهود صراع دينى وهو صراع قديم، وأن العودة الى الدين سبيل لدحر العدو العبرانى؛ (القران والإنجيل ريح ممكن تزيل الزوبعة)[1]

من خلال الحوار بين الجنود الصهاينية يتضح لنا مدى
حدة التفكك الأجتماعى الذى يعانى منه المجتمع الأسرائيلى لانعدام أية رابطة دموية بين أفراده، وهذا عامل مشجع بالنسبة للعرب الذين تجمع بينهم أكثر من رابطة (قومية دينية - تاريخية ···)

ولكنه يرى أنه إذا كان متفككا من الناحية الجنسية فإن العقيدة الصهيونية (الرابطة الأديولوجية) القائمة على القتل والأرهاب والخداع استطاعت أن تجمع بينهم وتستجيب لغرائزهم المتوحشة ·

ونلاحظ بشكل واضح كذلك أن هذه الاديولوحية الصهيونية آنعكست على سلوكيات الصهاينة فيما بينهم خاصة ما نلاحظ داخل المؤسسة العسكرية الاسرائلية · وهى علاقة تنعدم فيها الأخلاق والمبادئ الأنسانية والقانون، اذ لاشئ يجمع بينهم سوى تحقيق الحلم الصهيونى، ويتجلى هذا واضحا داخل المسرحية فى عدم الأنسجام والأحترام

حدة التفكك الاجتماعى الذى يعانى منه المجتمع الأسرائيلى لانعدام أية رابطة دموية بين أفراده، وهذا عامل مشجع بالنسبة للعرب الذين تجمع بينهم أكثر من رابطة (قومية دينية - تاريخية ···)

(١) ص 148.

ولكنه يرى أنه إذا كان متفككا من الناحية الجنسية فإن العقيدة الصهيونية (الرابطة الأيديولوجية) القائمة على القتل والإرهاب والخداع استطاعت أن تجمع بينهم وتستجيب لغرائزهم المتوحشة ٠

ونلاحظ بشكل واضح كذلك أن هذه الايديولوجية الصهيونية انعكست على سلوكيات الصهاينة فيما بينهم خاصة ما نلاحظ داخل المؤسسة العسكرية الاسرائيلية ٠ وهى علاقة تنعدم فيها الأخلاق والمبادئ الأنسانية والقانونية. اذ لاشئ يجمع بينهم سوى تحقيق الحلم الصهيونى. ويتجلى هذا واضحا داخل المسرحية فى عدم الأنسجام والاحترام

الضابط عاهرة بتحاكمنى
استر صعلوك بيحاسنى [1]

وعدم الأنسحام هذا يظهر فى عدم ارتياح ' ليف ' ويوسف لما يقوم به الضابط من مراوغة ومراودة فى محاولة لاستنطاق الجنود - بلغت به الى الفشل وعدم الث[illegible] فى النفس - وهذا لا يعنى أنهما يريدان معاملة الجنود المصرين معاملة تليق بأسرى الحرب وانما لانهما
لايعرفان الا لغة الارهاب والقمع التى تلقوها من العقيدة الصهيونية القائمة على المخادعة والتمويه :

يوسف الذبيح بأيد قوية [2]
ليف والسلام بوسائل اعلانية ٠

كما نلاحظ أنه ليس هناك أى معيار قانونى يحدد طبيعة العمل بالنسبة للجنود فهذه ساره تقوم بنوبات عمل تتراواح بين الخدمة العسكرية والترفية هذه الحرية فى الحركة - وهى حرية نابعة من قناعة الجنود بالمشروع الصهيونى - جعلتهم أكثر اخلاصا بالرغم من الاختلافات والتناقضات فى المواقف الشخصية ٠

(1) المسرحية ص 187.
(2) ص 125.

على ضوء هذا الواقع المر والمهزوم يتأمل السيد حافظ القضية الفلسطينية فيرى أن خيوطها جد متشابكة، فكما ساهم فى حياكتها العالم الغربى فإن الحكام العرب يتحملون الجزء الاكبر فى ذلك. اذ يرى أن القضية تحولت مع هؤلاء الى دوسيهات وموائد واجتماعات : (حبيبتى دوسيهات القضية اتقطعت ٠٠ العالم كله بيكحل عينه بالكذب ٠٠٠ الكذب بيفتح للحقيقة قضبان معتقل ٠٠٠ القضية هيه هيه والدوسيهات محطوطة قصاد الأفندية أمهات ياقات فينهوزن ٠٠٠ [1].

وبذلك أصبحت القضية عند هؤلاء الحكام الخونة بمثابة قميص عثمان. يتاجرون به ويستغفلون شعوبهم مدعين تمسكهم بواجبهم القومى والدينى فى تحرير الوطن، فصارت القضية مناسبة للموائد الخضراء والحمراء والتجوال ٠٠٠ تحت غطاء مؤتمرات للقضية الفلسطينية، فتعددت أشكال هذه المؤتمرات فى الوقت الذى يسد فيه الحاكم العربى الحدود فى وجه المقاومة الشعبية والفدائية ويمارس كافة أشكال القمع والتسلط والإرهاب على كل متعاطف مع هذه القضية المصيرية من أبناء الامة العربية :(الباب الكبير أبو السلاسل الحديد ٠٠٠ عاوزينه يكسر ٠٠٠ عيدان أرض المسيح بقيت ولاد ثايرة عملوا ضلوع الدمعة رماح ٠٠٠ عاملين قلوبهم بارود ٠٠٠ جايين زاحفين على الارض ملثمين [2].

لكن رغم غلق الحدود وخيانة الحكام العرب لنضالات الامة العربية والشعب الفلسطينى فإن المسرحية لا تعكس اليأس كل اليأس وانما تحمل خطـأ دقيقا من الأمل (2) . يأتى مع صوت قنابل وبنادق الفدائيين الملثمين فهما الوحيدان كما يرى الكاتب القادران على تهديد ما يسمى ظلما وبهتانا وزورا بحدود اسرائيل الآمنة التى صنعتها على انقاض جماجم الفلسطينيين :

٠٠٠ عيان المسيح بقيت ولاد ثايرة ٠٠ عملوا ضلوع الدمعة رماح ٠٠ عاملين قلوبهم بارود ٠٠٠ جايين زاحفين على الارض ملثمين ٠٠٠ جايين من بعيد لجل

(1) ص . 186 .

(2) سعد اردش - كتاب حبيبتى اميرة السينما، المقدمة ص 6

الجولة الجاية ٠٠"[1]

"جايين ٠٠٠ ياحبيبتى فوق بحور الدم جايين" [2]

"تعلم أن الأعمال الفدائية بفت جنبك" [3]

"تم انفجار لغم على بعد 20 كيلو متر من معسكرك" [4]

"مسدساتكم فين ٠٠٠ فين ٠٠٠ المدافع الثقيلة ٠٠ فين الناس "[5]

"فيى سكينتك ٠٠٠ فين عصايتك ٠٠٠ "[6]

ان الكاتب يرى ان المقاومة الشعبية والعمل الفدائى السبيل الوحيد لدك حصون العدو وتحرير الوطن وعليه فإنه لاصلح ولاأعتراف ولا تفاوض مع اسرائل، وأن الحرب الشعبية والفدائية هى الجواب الصحيح لعصابات القمع والارهاب، وليست الجيوش النظامية التى تؤتمر بأمر حاكم خائن. لأن الجيوش لاتحسن الا الدفاع عن الكراسى وقمع الشعوب وقد وضعت لذلك أصلا ٠ هذا يجرنا الى تأكيد رفض الكاتب لأى عمل سياسى يستجدى الحلول من أمريكا وبريطانيا وفرنسا وغيرها من الدول الكبرى، لأن الحل بيد الأمة العربية وبيد ثوارها ٠ كما يؤكد رفضة لأى عمل استسلامى تنازلى يستهدف القضية الفلسطينية والامة العربية ككل. وكأن الكاتب يعلم جيدا ماذا ينتظر هذه القضية من مؤامرات عربية وأجنبية تصفوية ،وجاءت الأحداث السياسية التى

عرفتها الساحة العربية لتؤكد صدق ماذهب اليه السيد حافظ من خيانة الأنظمة العربية للفلسطينيين تمثلث أولى خطواتها مع نهاية حرب أكتوبر فى مفاوضات الخيمة بالكيلومتر 101 لتكتمل مع معاهدة اصطبل داود (كامب ديفيد) ومشروع ريغان ٠٠ وغلق الحكومات، العربية حدودها فى وجه المقاومة الفلسطينية، بل وضرب الفلسطينين أنفسهم كما حدث فى سبتمر الاسود 1970 فى الاردن ٠

(1) و(2) المسرحية 186٠

(3) و (4) ص 188.

(5) المسرحية ص ٠ 189 ٠

(6) ص . 190٠

وهناك من أعتبر العمليات الفدائية للمقاومة الفلسطينية عمليات ارهابية خاصة تلك التى تستهدف اهدافا اسرائيلة خارج الأرض المحتلة، بل ان بعض القيادات الفلسطينية نفسها اعتبرت تلك العمليات التى تجرى خارج الاراضى المحتلة سنة 1967 بأنها عمليات ارهابية وأعنى بذلك أراضى 1948 وهذا ماذهب اليه سعد اردش فى مقدمته التى ضمنها كتاب السيد حافظ "حبيبتى اميرة السينما" ؛ (... وهو أول من يعلم أن هذا الحلم يشكل معجزة غير قابلة للتحقيق لان المعركة العسكرية ليست حلما من الأحلام خاصة والأرض العربية تغلق فى وجه الفدائيين شبرا شبرا ابتداء من أيلول الأسود فى الاردن 1970 وصعودا الى سيناء والى جنوب لبنان وسعد حداد وأخيرا بمعاهدة كأمب ديفيد ومفارضات الحكم الذاتى التى يترقب أخبارها العرب كل العرب ويعلم أيضا أن القيادة الفلسطينية انتهجت مؤخرا الصراع الدبلوماسى محل الصراع العسكرى [1].

أن المسرحية تناولت بالنقد فترة حاسمة فى تاريخ مصر والامة العربية ككل، كثر النقاش والجدل حولها، وهى مرحلة تمثل عز المواجهة والمجابهة مع الكيان الصهيونى وحلفائه تحت القيادة الوطنية لحركة الضباط الاحرار التى فجرت ثورة 1952 والتى حملت على عاتقها مسؤوليات جسام تتجاوز الإطار الاقليمى لمصر ليشمل محيطها العربى والاسلامى والافريقى وبالتالى العالم ككل. فاضحت مصر بذلك قبلة للمكافحين والاحرار فى العالم الثالث . ولعل أهم مسؤولية تحملتها مصر هى تحرير الارض العربية ولهذا الغاية بالذات قامت الثورة - التحرير من الداخل والخارج - باعتبار أن الأمن العربى كل لايتجزأ . وبغية تحقيق هذا الهدف عملت الثورة على تبنى مجموعة من القرارات السياسية والاجتماعية والعسكرية والاقتصادية ... الخطيرة والتى كانت كافية لتحقيق المستحيل، لكن ما الذى حدث ؟

أن الذى حدث هو ما حدثتنا عنه المسرحية من هزيمة ماحقة وفشل ذريع أصاب ثورة 1952 لأنها لم تجد السواعد الوفية المخلصة لمبادئ الثورة ،اهدافها وأحلامها وتطلعاتها . والمسؤولية حسب رؤية السيد حافظ يتحملها كل أبناء مصر حاكمين ومحكومين.

والحقيقة أن اسباب الهزيمة كثيرة متنوعة والكاتب اقتصر على بعضها واغفل الأخرى، وهو لايعاتب على ذلك لأنه ليس بخبير عكسرى أو محلل سياسى، ولكنه كاتب يولد الاحلام ويفجر الامال ويحارب اليأس حتى لايسكن فى النفوس ويعظم الخطر ...

الفصل الثاني

جماليات المسرحية

يقول محمد مسكين : إن الكتابة المسرحية كصياغة فنية للواقع هي إدارة معرفية تعيد إنتاج الواقع بصيغة جمالية من خلال أدواتها الخاصة، وتكتسب مشروعيتها من خلال فهمها الجمالي الخاص للواقع. هذه الخصوصية التي تتأثر ملامحها من كنه العملية المسرحية ذاتها. ممارسة لنوعين من الإدراك:

1 - إدراك واع للواقع

2 - إدراك جمالي لهذا الإدراك الواعي أو إدراك الإدراك.

إن هذا المستوى الثاني هو الذي يمد كاتب المسرحية بالمضمون الجمالي كما يمدها بدلالة الأضافة والإبداع...' [1].

ولأهمية هذا الجانب الذي تحدث عنه محمد مسكين في الدراسات المسرحية فإنه يتوجب على أن اقف عنده، ولكن قبل ذلك أود الإشارة إلى فكرة مهمة وحساسة في دراسة هذه المسرحية وقد سبق أن أشرت إليها، وهي أن السيد حافظ يعد رائدا للمسرح

التجريبي. وقولنا هذا لاينطلق من فراغ وإنما في الحقيقة يقف عندها كل متأمل أودارس لمسرح السيد حافظ، وهذه المسرحية التي بين أيدينا لاتشكل استثناء في ذلك. لذا فإني أجد نفسي مضطرا إلى أن أقف عند مظاهر التجريب في هذه المسرحية.

حول المصطلح الفني

إن أول شيء يثير انتباهنا ونحن نقلب صفحات المسرحية كلمات *الجسر الاول* *الجسر الثاني* والجسر الثالث، وقد نتساءل لماذا عمد الكاتب الى تقسيم المسرحية الى جسور وليس الى فصول ؟ ان هذا التقسيم ليس بجديد خاصة ونحن نتعامل مع فنان حدد منذ البداية موقفة من الأشكال التقليدية البالية واعتبرها غير صالحة لمسايرة الفترة الراهنة.

(1) محمد مسكين "حول الكتابة المسرحية" مجلة آفاق المغربية العدد الخامس السنة 1986، تصدر عن اتحاد كتاب المغرب ص. 8.

وقد يرتبط هذا الهجر للأشكال القديمة بالثورة التى أطلقها بعض الكتاب النقاد المسرحيين العرب على المصطلحات العربية أمثال المرحوم محمد مسكين ،(أن مسألة المصطلح المسرحى تأخذ ابعادا خاصة . إذا قوزنت مع المصطلح النقدى سواء فى المجال الشعرى أوالمجال الروائى ... الخ • نظرا لمجموعة من الاعتبارات التى يمكن تحديدها كالتالى

(١) ان تأجيل الإهمال بمسألة المصطلح المسرحى تعمق حالة الأحباط التى طبعت تقبل المثقف العربى فى العصر الحديث، لهذا الفن الوافد الذى هو المسرح والذى كان يمثل بالنسبة إلينا إلى ما يشير إلى العجز الذاتى ....

ان ضبط وتحديد المصطلح المسرحى نقدا وابداعا سيساعدنا على تمثل وفهم مكونات العملية المسرحية وأبعادها• أن فهم الذات لموضوع ما وتمثله جيدا يساهم فى تكسير حالة الغربة التى يمكن أن تعيشها الذات والموضوع معا ...

(٢) ان الجيل الأول نتيجة استصغاره لذاته سقط فى موقف انبهارى بهذا المسرح الذى هو ذهب افرنجى، كما قال النقاش، لهذا تم التهافت على القاموس المسرحى الغربى وتبنى مصطلحاته حتى بدون فهمها أحيانا وادراك دلالاتها • لقد أدت هذه الوضعية إلى خلط واضح عند الممارسين المسرحين العرب لحد الآن، فحين – مثلا – يتحدثون عن تأصيل المسرح العربى، فإن هذا الحديث يعتمد على المصطلحات التى تم فى إطار الثقافة الغربية• هذه المصطلحات التى تمتلك تاريخيتها ومضامينها المفاهيمية، أن البحث عن الأصيل يتم عندنا بأدوات غير أصيلة ...)(١)

والسيد حافظ الكاتب المتمرد اختار هذا الاتجاه منذ انطلاقته المسرحية بتبنيه

للنموذج التجريبى، وهذا سيكون له كبير الأثر على البناء الفنى ككل وهذا ما نلاحظه بشكل كبير فى هذه المسرحية •

(١) محمد مسكين :المسرح العربى بين حضور المصطلح وغياب المفهوم :أقوال الثقافى المغربية :لعدد ٢٤ السنة ١٩٨٧ ص ١٦.

أن أحداث المسرحية كما رأينا تعرض علينا تفاصيل العلاقة بين مجموعة من الأسرى المصريين داخل احدى الزنازن الصهيونية وبين مجموعة من الضباط الاسرائليين وما يلاقونه من اهانه وتعذيب ··· لتطرح من خلال ذلك من المواقف الاجتماعية والعسكرية والسياسية · الا أن البنية الدارمية التى طرح من خلالها الكاتب هذه الاحداث هى ما أثار انتباهنا بشكل كبير · اذ تجاوزت المسرحية الإطار التقليدى – فى ذلك – أو ما اصطلح على تسميته بمثلاثية الخط المسرحى (مقدمة عقدة وحل)، فلم تسر وفق هذا النطق ايمانا من الكاتب فى كثير من أعماله بأن الحياة اليومية لاتسير وفق هذا السبيل وأن أى عمل لايساير الحياة اليومية يعد نفاقا وتدجيلا على الجماهير · هذا ما جعل المسرحية من جانب آخر تتجاوز القصة كإطار للعمل المسرحى، أى أن الكاتب لم يحترم القضية كأساس للبناء المسرحى، وإذا حاولنا أن نجد سببا لذلك فلا يسعنا إلا أن نقول بأن الكاتب لايريد تقييد نفسه بأشكال قديمة مترهلة لايرى أنها ضرورية، ولايرى فيها السبيل الوحيد للعمل المسرحى فالكاتب ينشد الحرية فى كل شئ، فكما ينشد الحرية للجماهير ويناضل من أجلها بنشدها لنفسه فى الكتابة، ولهذا اختار التجريب كأساس للعمل الدرامى · ومن جانب آخر فإن الكاتب يهتم بالكلمة أكثر ما يهتم بالشكل ·

الصراع الدرامى

إن الأساس الذى يقوم عليه التصاعد الدرامى (النمو الدرامى) هو التناقض الذى يساعد بشكل كبير على التصعيد من حدة الصراع بين الشخصيات · والصراع فى هذه المسرحية ثنائى الاتجاه :

(1) صراع داخلى

طبقى (محمد – رأفت)
ايديولوجى : بين مرتبط بتراب الوطن وبالجماهير وبين عميل وخائن متحالف مع الاستعمار (ضياء محمد عبد القوى – رأفت، حسين)

(2) صراع خارجى

صراع بين إرادتين، عربية وإسرائيلية (صراع حضارى) بين الجنود المصرين وبين الجنود الإسرائيلين

هذا الصراع يشتد حدة تأزما كلما انتقلت المسرحية من موقف لآخر تماشيا مع نمو الأحداث وتصاعدها ・ إلا أن الكاتب يضع لهذا الصراع حدا أومسارا آخر ・

فبالنسبة إلى الأول (ماسميناه بالصراع الداخلى) ينهيه الكاتب بتطهير المجتمع من قوى الرجعية والعمالة (قتل رأفت) وكأن الكاتب يدعو إلى التعايش السلمى أو إلى السلم الاجتماعى أما الثانى - الصراع الخارجى، فان الكاتب لايعمد إلى إنهائه، وإنما تأجيجه وتصعيده من طرحه للعمل الفدائى المسلح من خلال انهاء، المسرحية بالكلاشنكوف ・ من - هذا - الصراع الى جانب الحوار والشخصيات يوصلنا الكاتب إلى تقبل مجموعة من المواقف النقدية الهادفة التى تنبهنا الى الأخطاء والسلبيات الاجتماعية المتمثلة فى الانحلال الخلقى والاجتماعى والاستلاب الحضارى، وموت الذات العربية من خلال استيراد البدع الغربية، وكذلك إلى انحلال القوات المسلحة وتفككها ・ فالتناقص من هذا المنطلق يساعد عليه التصاعد العمودى من أسفل إلى أعلى دون الانحدار أو التوقف عند نقطة الوسط (عقدة) أو نقطة النهاية (حل)، بل إن نهاية المسرحية تكاد تكون لانهاية وإنما دفعة جديدة لها فى إتجاه أعلى وبعبارة أخرى بداية جديدة للمسرحية، ولكن ليس فوق خشبة المسرح وإنما فوق خشبة الفعل النضالى أى على خشبة الواقع العربى ・

الشخصيات

إن الشخصيات التى بنى عليها السيد حافظ مسرحيته تبدو شخصيات واضحة وعادية أى أنها ليست شخصيات فنية ・ فالسيد حافظ أخذها من الواقع المصرى، من الشارع والحقل ومن كل مكان داخل مصر ・・ وإذا قلنا أن شخصياته ليست فنية فذلك لانها جاهزة ومقولبة بشكل هندسى ・ فهى عبارة عن مجموعة من الافكار والسلوكيات والمواقف السياسية والأخلاقية وغيرها، لذا هذه الشخصيات تكمل

بعضها البعض٠ وهذا مانلاحظه بشكل واضح عندما يتعلق الأمر (بمحمد وعبدالقوى وضياء) ٠ والحقيقة أن هذه الشخصيات لاتكمل بعضها البعض بقدر ما تلتقى عندها أفكار الكاتب ومواقفة التى يقدمها للجمهور٠ وهى أفكار تقف من الواقع موقف الرافض الغاضب بكل المواصفات الخبيثة ٠ وتدعو الى تجاوز الهزيمة والاخلاص لمصر وثورتها٠ وعلى هذا الاساس فان شخصيات السيد حافظ تبحث عن الأمل والمستقبل والخير أى أنها تبحث عن الممكن وليس عن المستحيل٠

فهل يعنى هذا أن السيد حافظ بتدخل فى حركة شخصياته ويوجهها الوجهة التى يريدها أم أنه يدع لها حرية الحركة٠ الحقيقة أن شخصيات السيد حافظ محكومة ومقولبة، كل واحدة منها تعبر عن فكرة يؤمن الكاتب، ولهذا نجد أن هذه الشخصيات تكمل بعضها البعض، لأن الكاتب لايهتم بالشخصية بقدر ما يهتم بالفكرة الكلمة٠ وبعبارة أخرى أن أقل ما يقال عن شخصيات السيد حافظ بأنها عبارة عن أرقام تؤدى عملية جمعها بطريقة رياضية الى مجموعة من الأفكار تنصب كلها فى الوقوف مع الإنسان المقهور المحروم وتعرية الواقع المصرى ككل أى تعريه أسباب الهزيمة٠ وإذا حاولنا أن نقف عند شخصيات السيد خافظ كل على حدة، فأننا يمكن أن نميز بين نوعين فيها النوع الأول يعبر عن أفكار الكاتب ومواقفه٠ ويمكن أن ندخل فى هذا النوع شخصية ضياء (وعبدالقوى ومحمد)، والنوع الثانى يمثل أعداء الكاتب (رأفت وحسين) (قوى الرجعية والشخصيات الاسرائيلية (العدو الخارجى)٠

إلا أن أهم شخصية ركز عليها الكاتب هى شخصية ضياء بطله الثورى٠ ويلاحظ هذا من جانبين، من حيث كم ماتكلم به، ومن حيث قيمته كذلك٠ فيظهر هذا البطل رمزا للتمرد الاجتماعى والسياسى، ملتحما بالوطن وبقضايا الناس، يعيش حالة من الحلم والهذيان الصوفى لدرجة أنه لاينطق إلا بما يشبه الحكمة أو الأحلام ٠٠٠ وإذا تأملنا هذه الشخصية جيدا فإننا سنجدها تجمع الكثير من صفات الكاتب نفسه ؛ الثورة التمرد، التحرر، الثقافة الوعى ٠٠٠ وغير ذلك من الصفات الإيجابية ؛ فعلى لسانه يوجه الكاتب نقده للمجتمع وللمؤسسة العسكرية المصرية وللعالم الغربى والكيان الصهيونى ٠

الا أننا نجد شخيصات أخرى تشارك البطل فى هذه الصفات مثل (محمد وعبدالقوى) ومن هنا يفسر قولنا السابق بأن شخصيات السيد حافظ تكمل بعضها البعض يقول محمود قاسم ولعل أوضح مثال للبطل الفنتازى عند المؤلف يتجسد فى شخصية ضياء "٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" فقد نتصوره لأول مرة مجنونا ولكنه انسان يعيش داخل احلامه الوردية المشربة بالكثير من معالم الفقر ٠٠٠ والطريف أن هذه المسرحية بها أقل قدر ممكن من العالم الفنتازى بين أعمال المؤلف فهى يمكن أن تحدث فى أى معتقل ولكن "ضياء" يحل بحبيبته ويحدثها عن السيارة الرولزرويس الحمراء التى تدوى وقد غطاها الضباب الأبيض ٠٠٠ وقد وصفه زملاؤه بالجنون لكننا لانستطيع أن نحددها هو صورة من البطل العالم الذى يبحث عن الأمل وسط آخرين يعيشون فى أرض المعتقل انه يحاول أن يعبر برأسه وروحه خارج هذا المكان المحدود بعيدا عن الجدران الهشة التى سارت على الطريق متلفعة بشال من الحرير ٠٠٠ هذه الجدران الهشة مصنوعة من ثوب حريرى ينفذ منها شعاع الشمس ٠٠٠ يتحدث عن أمواج البحر أو العواصف وهو ينطق من وقت لاخر بعبارات اشبه بالامثال المعروفة شعبيا "الافعى تتلون ٠٠٠ حوالين العود الأخضر لجل ما تطوبه ٠٠٠" فهذا الكلام لايمكن أن يصدر عن رجل مجنون ٠٠٠ ! وها نحن الآن فى محتمع تنبئى ٠٠٠٠ السيد حافظ تحدث عن زوال الطغيان وعن اقتراب وزوال الغمام ويبدو أن بطلا ثوريا قد تكلم وتعلم من شخصيات السيد حافظ أن التمرد ليس هو الكلمة ولكنه رصاصة قوية يمكنها أن توجه الى أسباب الظلم ٠٠٠ وبذلك سوف يتحول عالمنا الى عمل ايجابى بدلا من أحلام عن العمل ٠٠٠ أو رؤيا فنتازية عن عوالم وردية.(١)

هذا الكلام يجرنا إلى الحديث عن البطولة فى مسرحية السيد حافظ هذه فالبطولة بمفهومها التقليدى لا وجود لها لأنها تقوم على مبدأ القوة ؛ أى أن البطل

---

(١) محمود قاسم" ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ" فى مسرح السيد حافظ ج٠ الأول مكتبة مدبولى ص ١٢٢ - ١٢٣ م

قادر على صنع أحداث المسرحية وإنهائها لصالحه، فهو بهذا المفهوم قادر على التغير أما فى هذه المسرحية، فأن أبطال السيد حافظ تنتقى عنهم صفة البطولة، نعم أنهم أقوياء فى ارادتهم ومعنوياتهم إلا أنهم عاجزون عن الغير والثورة• وبطل السيد حافظ – ضياء – بطل ضعيف يحلم بالكلمة قبل الفعل: ! أحضن أولادك الضغيرين ••• علميهم فى الصحارى الخير والحقيقة ••• !(١)•

ويتحدث عن المثالية• والسيد حافظ يهتم ببطله هذا ويحمله كل الصفات الإيجابية بثورة على الظلم والطغيان وهو لايهتم بالمال أو الجاه والسلطان، وإنما يعيش للآخرين للفقراء والمحرومين والحزانى ••• وهذا التمرد السلبى عند البطل يتحقق فى آخر المسرحية أو يتحول الى فعل على يد الثوار الفدائيين الملثمين الذين جعلوا من أجسادهم جسرا لعربة الحرية والكرامة يقول محمود قاسم "••• إن التمرد ليس هو الكلمة ولكنه رصاصة قوية يمكنها أن توجه إلى اسباب الظلم وبذلك سوف يتحول عالمنا إلى عمل إيجابى بدلا من أحلام عن العمل أو رؤيا فنتازية عن عوالم وردية "(٢)•

فاذا كان السيد حافظ يطلق تلك الصفات على بطله وهى صفات تتراوح بين الإيجابية والسلبية، فإنه من
جهة أخرى يصف عدوه – الذى يتمثل فى عنصرين: الأول يمثل الكيان الصهيونى، والثانى يمثل الرجعية داخل المجتمع، بصفات القمع والارهاب والمكر والخديعة والاحتلال وسفك الدماء••••

ان شخصيات السيد حافظ لاتقدم الينا عارية من المواقف أو الأحداث• فهذه الأحداث والمواقف تنظم الشخصية فى داخلها منذ اللحظة الأولى فى المسرحية، لأن الشخصية هى التى تضع الموقف أو الحدث أو الموقف والحدث هو الذى يكشف لنا عن الشخصية•

---

(١) المسرحية ص. ١٨٧ .

(٢) محمود قاسم "ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ" كتاب فى مسرح السيد حافظ ج• الأول عن مكتبة مدبولى .
١٢٣

اللغة المسرحية

أما لغة السيد حافظ فى هذه المسرحية فتشكل امتدادا لمسرحيته التجريبية وحلقة من حلقات النمو والتطور تجاه الكمال. وقد سبق أن قلنا بأن كل مسرحية من مسرحيات السيد حافظ لها بناؤها الخاص، لأنه لا يكاد يستقر على حال حتى يخطر بباله حال آخر أكثر نضجا وأكبر استجابة للحظة التى يكتب من خلالها . والفترة التى يكتب من خلالها السيد حافظ مسرحيته هاته فترة ذات نكهة خاصة، خلفت آثارا سلبية فى نفسية الإنسان العربى، وطبعت حياته بالقلق والغضب والهزيمة ... فأضحت الحياة سئيمة وغير ذات معنى، وبذلك أصبح الإنسان العربى يعيش حالة من العبث والضياع والسيد حافظ جزء من هذا الانسان المقهور، فكان حتما أن تتأثر لغته بهذا المناخ المضطرب المشحون بالتناقض إلا أنه تناقض يحمل بين طياته بشائر الأمل تحدى الهزيمة - فجاءت هذه اللغة متمردة وغاضبة على الواقع وعلى السائد والقديم .

ولهذا نجد الحوار فى مسرحيته هاته يأخذ اتجاهين متوازيين : الاتجاه الأول بمثابة مونولوج وهو وسيلة للتعبير الفودى خاصة عندما يتعلق الأمر بشخصية ضياء للتعبير عن نفسية الانسان العربى المهزوم المتطلع إلى الغد المرتقب لعله يأتى بالنصر والأمل، لهذا نجد ضياء يكاد يفقد توازنه ويعيش حالة من الصراع الداخلى ولاينطق إلا بالحكمة وما يشبه الأحلام جعلت رفاقه ينعتونه بالجنون، ولكنها على ما يبدو. ليست إلاحكمة الحالم العاشق الذى سحقته سهام الهزيمة : (قلت لك يا مة البيت مليان كثيرة ... حديدة بتاكل العيش بتاع العيال ... اللى نفسه العيال الصغيرين ... قلت لى: لا ... العيش كثير ... العيش مالى الخزين ... مافيش فيران ... دى أوهام .. قلت لك: ... قلت لك هدوم الشمس مقطعة ... [1] .

أو كقوله : الحمام يا امة سايل على الدروب ... دمه أبيض ... دم ريحته حلوة ... لا، الدم ابتدى يتلون أصفر أزرق ... لا، لون ثانى ... اللون قريب منى ... ولون أحمر أحمر ... [2]، والثانى عباره عن وسيلة للحوار بين شخصيات المسرحية، اذ تكشف عن موقف هذه الشخصيات من كل القضايا التى تناولتها المسرحية :

---
(١) المسرحية ص . ١١٠ .
(٢) المسرحية ص . ١٢١ .

ضياء : لا .. إلا وهم ... هما إيه ؟ ... عاوزين إيه ؟ قدامهم ايه ؟ وراهم ايه ... عندهم أية والدبيحة مش الدبيحة بدقية مش خشية والقضية لسه قدام المحاكم ..... (١)

عبد القوى (لحسنين) مش مهم رتبك إيه ... مش مهم ياحسنين ..

المهم أنت إيه ؟ أصلك إيه جاى له .. عايز إيه . . . (٢)

قول لازم نعمل أى وسيلة نرجع ثانى لبيتنا (٣) (موقف مناقض للمواقف السابقة)

وإذا نظرنا للغة المسرحية من جهة أخرى ، فاننا سنقف عند مجموعة من الحقائق الأخرى التى تبدو للقارىء غريبة فى أول وهلة ، لكن سرعان مايغير موقفه لها عندما يضعها فى موقعها المناسب داخل أعمال السيد حافظ . ومن أهم هذه السمات التى نعطى لغة السيد حافظ فى هذه المسرحية طالعها الخاص ، عنصر التمرد فلسفته لغة متمردة شأنها شأن صاحبها الغاضب.

وهذا يستجمع كذلك مع الواقع العربى المضطرب والمهزوم . ويظهر هذا التمرد فى المزاوجة بين العامية والفصحى والشاعرية واللاشاعرية ، وعندما أقول الشاعرية فلا أعنى بذلك أنها تخضع للأوزان الشعرية والقوافى أو ما يشبه من القواعد العروضية. وإنما أقصد بذلك شاعرية الفكر للأوزان الشعرية والقوافى أو ما يشبه ذلك من القواعد العروضية ، وإنما أقصد بذلك شاعرية الفكر وليس شاعرية اللفظ بمعنى آخر أن هذه اللغة ذات جرس موسيقى داخلى ، إلا أنه يحدث انفجار خارجى يحسه كل قارىء : الحية جايه لابسة توبها المسموم صبغاه بلون الطين . . . الدخان الأرزق السم طلع . الدخان الأرزق بلون العيون . . .

أما فيما يتعلق بالمزاوجة بين العامية والفصحى فأن ذلك يتجلى واضحا لكل قارىء للمسرحية .

ومع ذلك فلغة المسرحية تهتم كثيرا بالكلمة التى تعتمد على الحوار ، وقد اعتمد الكاتب ذلك من أجل تحقيق حلمه وتبليغ رسالة الثورة التى يبشر بها فى كل الأصعدة الفنية والفكرية وكذلك الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

الزمان

ان السيد حافظ منذ البداية يضعنا أمام زمن واحد للمسرحية ، لكن هذا الزمن على ما يبدو غير محدد ، فهو زمن مطلق ، أى هو الزمن العربى بعد الهزيمة . فهو اليوم

والغد وكذلك الأمس بما يحمله كل من اليوم والأمس والغد من تراكمات وترسبات ...) بعد أحداث ٥ يونيو ١٩٦٧ (٤) وهذا التاريخ فى الحقيقة له بعدان : البعد الأول يعبر عن مرحلة هامة وخطيرة من مراحل الأمة العربية ومصر بخاصة ، والبعد الثانى يعبر عن جيل من الناس عاشوا مرارة الهزيمة واكتووا بما تلا ذلك من انبطاح أمام الأعداء وانهزام حضارى ... والبعد الثانى هو ما ذهب إليه محمد مسكين بقوله لأن الزمان هو الإنسان وليس الأشياء لأنه المعقل

(١) المسرحية ص . ١٢٤.

(٢) المسرحية ص. ١٢٣ ـ ١٢٤.

(٣) ص. ١١١ .

(٤) المسرحية ص. ١٠٩

لهذا الزمـان وحينمـا كان الإنسان يمتلك فى ذاته الثابت والمتغير ، يمتلك الخاص والعام فإنه أكثر من ذاته ومـن هنا يكتسب دلالة الرمز . ان الإنسان هو ذات بالنسبة ورمز بالنسبة لغيره وللتاريخ ...(١)

وبهذا فان الزمن عند السيد حافظ يحمل أكثر من دلالته . ولتحقيق هذه الغاية أى للقفز بين اليوم والأمس والغد . فإن زمن المسرحية يعرض مجموعة من التكسيرات (فلاش بالك)سواء فى شكل ذاكرة استرجاعية أو رؤية متقدمة إلى المستقبل.

قلنا ان زمن المسرحية يعبر عن مرحلة تاريخية مهمة فى حياة مصر والعرب لأنها مرحلة الهزيمة. إلا أن الكاتب عمل على تفكيك وتفتيت هذه المرحلة ليكسر بذلك حقبة العلاقة بين الهزيمة والإنسان العربى فتغيب الهزيمة وتختفى وحضر الإنسان العربى المتحرر . والإنسان فى الحقيقة يساوى عند السيد حافظ مجموعة من الحقائق (يساوى حقبة تاريخية) . هزيمة ـ قلق ـ خيانة ـ استسلام ، غياب الديمقراطية ، قمع ، قوانين جائرة . . . فزمن المسرحية إذن أكبر من اللحظة التاريخية يتناولها الكاتب وفى هذا يقول محمد مسكين دائما فى التاريخ يذهب الإنسان ويبقى الحدث ، فى المسرح يتبخر ويبقى الإنسان (...) إن الكتابة المسرحية تفكك العلاقة الرابطة بين اللحظة التاريخية والإنسان أكثر من لحظته (٢) .

وكما قلنا سابقا فإن المسرحية لم تسر وفق خط مستقيم وإنما تعرضت لمجموعة من التكسيرات سواء فى شكل ذاكرة استرجاعية :

وبعدين يا ما ما . . . المجموع ده أعمل بيه إيه . . . والمصيبة ساقط انجليزى (يصعد خطوة) مرسى ياأونكل . لا مش معقول . البدلة جنان على (يصعد خطوة أخرى) هالو فيفى . . . هالو سوسو شفتى اللاعب بتاع النادى بتاعنا مرمط الأرض باللاعب بتاعكم (يصد خطوة) إيه رأيك فى العربية المرسيدس جميلة مش كده ؟؟ .(٢) أو فى شكل رؤية متقدمة للمستقبل هذا مايطرحه من خلال النهاية المسرحية للمسرحية .

المكان

ما قلته عن الزمان يكاد ينطبق عن المكان إذ يبدو الكاتب محافظا على وحدة المكان ، وذلك أن أحداث المسرحية تدور فى أحد المعتقلات بالأرض المحتلة . لكن الكاتب يحتفظ على مايبدو بوحدة المكان ليتمرد عليها ، لأن المسرحية وأن كانت تبدو أنها تعالج موقفاً واحداً ، فإنها فى الحقيقة تعالج مواقف متشعبة تمتد من الفرد إلى المجتمع إلى العالم ككل ، ومن هنا فإن المكان يبدو واحداً فى البداية (المعتقل) إلا أنه سرعان ما يتفجر ليصبح أمكنة متعددة ومتنوعة . تمتد على امتداد ساحة الفصل النضالى فى كل الوطن العربى فى فلسطين ومصر والعالم . فالمسرحية.

---

(١) محمد مسكين حول الكتابة المسرحية مجلة أفاق المغربية العدد الخامس السنة ١٩٨٥ تصدر عن اتحاد كتاب المغرف ص ١١ .

(٢) نفس المصدر نفس الصفحة

(٣) المسرحية ص ١٢٧.

وان كانت تدور أحداثها فى أحد المعتقلات بين مجموعة من الضباط العرب والضباط الإسرائليين فانها تجاوزت ذلك المكان (المعتقل) إلى مكان اكثر سعه ورحابه انه مكان العمل النضالى والفدائي ولهذا السبب عمد المؤلف إلى اشتراك الجمهور عندما أنهى المسرحية بالسلاح ، وكأنى به ينقل أحداث المسرحية من مكانها الضيق (المعتقل) إلى مكان آخر هو مكان الجمهور وليس الجمهور الذى يوجد فى القاعدة فحسب وإنما فى كل الوطن العربى ، اختلط فيه (المكان) الضابط (الممثلون) بالجمهور (المواطنون) .

الموقف الإيديولوجي للكاتب

يقول محمد مسكين : (ان الكتابة المسرحية تكتسب مشروعيتها من حمولتها التاريخية أى من تموقعها داخل اللحظة . إذا كانت الكتابة المسرحية هى قراءة للحظة والناس فان هذه القراءة هى قراءة تاريخية أى أنها عملية استيعاب عميقة لخصائص لحظتها على كل المستويات السياسية والإجتماعية . . . (١) انطلاقا من هذه المقولة تكتسب مشروعية البحث فى البنية الفكرية للكاتب من خلال هذه المسرحية.

لقد سبق أن قلنا إن الانتماءات الاجتماعية للجنود المصرين المأسورين لدى العدو الصهيونى جد متفاوته، فهى تمتد من أدنى نقطة فى هرم المجتمع المصرى إلى أقصى نقطة فيه : أى من الطبقات الكادحة إلى الطبقات الأرستقراطية والبرجوازية . وما يهمنا من هذا كله محاولة الكاتب فى عمله هذا التقريب بين هذه الانتماءات المختلفة . فهل يعلى هذا الكاتب يكرس ماناديت به الثورة الناصرية فى محاولتها فرض منطق المصالحة والتعايش بين فئات المجتمع استجابة لخطورة المرحلة - لأنها مرحلة الصراع مع العدو الصهيونى ومن الواجب أن يكون هناك تماسكا اجتماعيا يساند الجبهة العسكرية ويسد الأبواب فى وجه كافة اشكال الحرب النفسية والإعلامية التى تستهدف الإنسان المصرى من الداخل.

أم أن الكاتب يستجيب لنداء الشريعة الاسلامية ؟ بدوره ناشد المسلمين بالدخول فى السلم كافة ؛؛ واعتصموا بحبل الله جميعا ولاتفرقوا ... ! وغيرها من الآيات التى تنص على التماسك والتآخى

نعم إن الكاتب ينادى بخلق نوعا من التعايش السلمى بين فئات المجتمع مستجيبا لما نادت به الثورة الناصرية ومستجيبا كذلك لنداء الاسلام. إلا أن ذلك استحال وانتهى إلى الفشل ، ويتمثل هذا الفشل فى الصراع المحتد بين رأفت وضياء وبين رأفت ومحمد وأن كان الصراع الأول إيديولوجى بالدرجة الأولى . معنى هذا أن الكاتب يعارض تطبيق هذا المبدأ فى التناقض الصارخ فى مستوى المعيشة بين فئات الشعب وهذا ما لا يريده الإسلام كذلك لأن الإسلام ينادى بالكتافل والتوزان الاجتماعيين .

فالكاتب من هذا المنطلق يرى أن الصراع سيستمر بين فئات المجتمع فى ظل هذه التناقضات . ولا يعنى هذا أن السيد حافظ يؤمن أو يدعو إلى-تأجيج الصراع بين فئات المجتمع

(١) محمد مسكين حول الكتابة المسرحية أفاق المغربية العدد 5 - اتحاد كتاب المغرب السنة ١٩٨٥ .ص ٧

بالشكل الذى تنادى به الماركسية والمتمثل فى الصراع بين طبقات المجتمع وحسمه فى الأخير لصالح البروليتاريا، وإنما يريده بالشكل الذى يحقق التماسك والتكافل والتوازن الأجتماعى ، أى أنه يرى أن تطبيق هذا المبدأ رهين باصلاح الوضع الاجتماعى والاقتصادى للفرد المصرى . والثورة الناصرية بدورها كانت تريد خلق ذلك إلا إنها فشلت فى تحقيقه وهذا يؤكده الكاتب من خلال الصراع المحتد بين رأفت وضياء ومحمد وعبد القوى من جهة ثانية . لأنها أى الثورة لم تطهر المجتمع من قوى الخيانة المتحالفة مع الاستعمار والامبريالية.

هذا فيما يتعلق بالداخل . أما إذا انتقلنا إلى الخارج ، أى علاقتنا مع العالم الخارجى ـ أقول علاقتنا بأسلوب الجماعة لأن الكاتب وأن كان يكتب لمصر ، فأنه فى الحقيقة يكتب لأمتها العربية لأن مصر بمثابة القلب فى جسد الأمة العربية ـ فأنه يناشد المواطن العربى وكذا الحكومات العربية . إلى التموقف من العالم الغربى لأنه عالم منحاز لكيان الأسرائيلى علاوة على ماضية الأسود فى التعامل مع آبائنا وأجدادنا فهو الذى نهب خيراتنا ودمر اقتصادنا وقتل شعوبنا العربية . ولا يزال يفعل ذلك مع الشعوب الصغيرة والضعيفة . من هذا المنطلق فان السيد حافظ يدعو ابناء أمته العربية إلى الكفاح المسلح فى صراعنا مع العدو الصهيونى لأن النضال الدبلوماسى ليس فى صالحنا ضد عدو تتحالف معه أكبر الدول وأقواها اقتصاديا وعسكريا وليس لنا أمام هذا الوضع الا الموت ونحن واقفون . وإلا فالفناء والموت بالذل والعار .. وهذا المنطق اثبتت صحته الأيام . فبعد توقيع اتفاقية اصطبل داود (كامب ديفيد) ماذاجنى العرب ؟ سوى الخيبة والمهانة ، ففى ظل هذه الاتفاقية اجتاحت القوة الهصيونية لبنان وارتكبت مذبحة صبرا وشتيلا وقصفت تونس (حمام الشط حيث مقر المركزية الفلسطينية) وكذلك فى ظل هده الاتفاقية تم تدمير المفاعل النووى بالعراق (تموز) وقصف القوة الأمريكية للجماهيرية العربية الليبية ..

بعد هذا أنتساءل فى أى مكان يتموقع السيد حافظ ؟ هل هو فى اليمين أو اليسار أم هو فى الوسط ؟

إن السيد حافظ من خلال ما طرحه من افكار ومواقف يكاد يرسم لنا الاتجاه الفكرى أو الايديولوجى الذى يؤمن به ويكفى أن نستشهد بأحد المقاطع من المسرحية والتى لاتدع مجالا للشك فى أختيار الكاتب للوسط ورفضه الاتجاه يميناً أو يساراً . . . أوعى حسك تروحى لانتصار لاتمشى فى الشمال ولا اليمين امشى فى النصف علشان توصلى صح أصل فى اليمين عربيات كبيرة تقتل الخلق ... (١)

حسنين : (لعبد القوى) اليمين أيد تعبانة . . . أصل اناشطلاوى (٢)

ضياء : ياحبيبى . . . اليمين عربية روزرايس حمراء .. جاية بسرعة . . . جاية تدوى من الخلف النور الأبيض كشفاته مولعة . . . (٢)

ان هذا الموقف الإيديولوجى الذى يعتقده الكاتب على مايبدو يستمد جذوره من الشريعة الاسلامية . ياحبيبتى والقرآن والانجيل ريح ممكن تزيل الزوبعة (٤) ومن الارث الحضارى للأمة العربية والأسلامية .

(١) المسرحية ص. ١٦٢

(٢) ص.١١٩.

(٣) ص.١١٩.

(٤) ص.١٤٨.

الخاتمة

إن مسرحية ستة رجال فى معتقل بـــ / ٥٠٠ شمال حيفا تمثل خطوة أخرى أكثر تقدما فى مسيرة السيد حافظ المسرحية ، فهى من جهة دفعة جديدة فى طريق تأكيد الرؤية السياسية المميزة للسيد حافظ التى اتسمت بالوضوح والشفافية فى وقوفها من الواقع المصرى والعربى ، ومن جهة أخرى تأتى خطوة أخرى فى اتجاه الكمال داخل الخانة التجريبية التى امتطاها السيد حافظ منذ انطلاقته المسرحية .

قد تناولت هذه المسرحية فترة حساسة وخطيرة من تاريخ الأمة العربية ومصر بصفة خاصة . ذلك أن المسرحية وإن كانت ركزت على فضح وكشف الثغرات التى كانت تنخر جسد المؤسسة العسكرية المصرية والمجتمع المصرى بكل اجهزته الاقتصادية والسياسية ـ فانها تمثل رؤية شاملة للواقع العربى . لأن القارىء لهذه المسرحية يثار أمامه الكثير من القضايا المتشعبة الوطنية (الحرية ، السياسية ، العدالة . . .) ، القومية (القضية الفسطينية . . .) والعالمية (قضية الاستعمار . . .) . هذه القضايا محكومة النسيج والحياكة ، لايمكن استقلال إحداها عن الأخرى (١) فلا يمكن فصل الوطنى عن القومى والقومى عن العالمى ، فتحرير فلسطين يمر عبر تحرير مصر (العالم العربى) وتحرير مصر يمر عبر التخلص من قوى الاستعمار العالمية (سواء الاستعمار العسكرى أو الاقتصادى والثقافى . . .)

إن هذه القضايا وبعبارة أخرى الموقف من هذه القضايا ولد داخل المسرحية مجموعة من السلوكيات والأخلاقيات والقيم الإنسانية الشريفة التى اندثرت فى هذا العالم الذى طغت فيه المادة والأنانية ونزعة الشر والعنف والأرهاب . . . (الاستعمار) .. وربما السيد حافظ يدعو هذا الجيل (٢) إلى تجاوز مخلفات الثقافة الأستعمارية وما صاحبها فيما بعد من ثقافة انفتاحية تهدف إلى ترويض العقل العربى وجره نحو الاستسلام والخيانة والنفاق والمجون والخلاعة ، ليعود الزمن العربى الآبى . زمن الفاتحين والمناضلين والشرفاء ويتوارى زمن الخيانة والاستسلام والتدجيل وتسقط شعارات الوصاية والنيابة ليفتح الباب أمام الجماهير العربية لتصنع مصيرها بنفسها وتطهر أرضها المداسة باقدام اليانكين والصهاينة والخونة .

والمسرحية من جهة أخرى تماشيا مع نوعية القضايا المطروحة ـ التى لم تكن مطروحة من قبل فى الخمسينات والستينات ـ لأنه فى تلك المرحلة طغت المواضيع الاجتماعية والوطنية ـ تجاوزت الشكل التقليدى لأنه لم يعد قادرا على استيعاب تلك الشحومات الثقيلة المركبة إلى شكل آخر يمتاز بالمرونة والتفاعل مع روح العصر المتقلبة . وهذا الشكل الجديد هو النموذج التجريبى ، فتجاوزت المسرحية القيود الأرسطية فتحررت من الوحدات الثلاث كما تحررت من ثلاثية الخط المسرحى ، وكذلك من اعتماد القصة كأساس العمل المسرحى وغيرها من القيود الأخرى .

خلاصة القول أن السيد حافظ يظل ظاهرة فريدة فى عالم المسرح العربى . بروحه الثورية المتمردة ذات النفس الطويل التى لم تهن أو تتعب تستسلم للهزيمة ، أو بتجربته الجديدة فى مجال الصوت الآخر فى هذا الزمن الذى تشابهت فيه الأصوات

---

(١) تمثل الرؤية السياسية والفكرية لسيد حافظ .

(٢) الكلام موجه لأجيال ما بعد الهزيمة .

الفهرست

نبذة عن الكاتب السيد حافظ

- من مواليد ١٩٤٨ محافظة الأسكندرية جمهورية مصر العربية .
- خريج جامعة الأسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٣ / كلية التربية
- عضو اتحاد الكتاب المصريين - عضو اتحاد الكتاب العرب .
- مدير قطاع الدراما بالثقافة الجماهرية بالأسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦
- حاصل على الجائزة الأولى فى التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠ .
- حاصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال فى الكويت عن مسرحية (سندريلا) عام ١٩٨٣ .
- رئيس تحرير مجلة رؤيا والتى تصدر فى مصر (سابقا)
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والأعلام رؤيا لمدة خمس سنوات (سابقا)
- محرر بجريدة السياسة الكويتية لمدة ٧ سنوات (سابقا)
- كاتب وصحفى متفرغ فى حاليا .

صدر للمؤلف مطبوعات

- كبرياء التفاهه فى بلاد اللامعنى	١٩٧٠ كتابات معاصر
- الطبول الخرساء فى الأدوية الزرقاء	١٩٧١ سلسلة أدب الجماهير
- سيمفونية الحب (مجموعة قصصية)	١٩٧١ أدب الجماهير
- حبيبتى أنا مسافر (مسرحية)	١٩٧٩ أدب الجماهير
- هم كما هم ولكنهم ليس هم الزعاليك	(مسرحية) ١٩٨٠ الكويت
- ظهور وأختفاء أبو زر الغفارى	(مسرحية) ١٩٨١ الكويت
حبيبتى أميرة السينما	(مسرحية) ١٩٨٢ مركز الوطن العربى
- حكاية الفلاح عبد المطيع	(مسرحية) ١٩٨٢ الكويت
- يازمن الكلمة الكدب / الخوف / الموت	١٩٨٧ مركز الوطن العربى
- ٦ رجال فى معتقل / طبعة ثالثة	١٩٨٩ مركز الوطن العربى
- سيمفونية الحب / طبعة ثانية	١٩٩١ مركز رؤيا
- كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى / طبعة ثانية	١٩٩١ مركز رؤيا
- سيزيف القرن العشرين طبعة أولى	١٩٩١ مركز رؤيا
- ٩ مسرحيات تجريبية الأشجار تنحنى احيانا	١٩٩٢ - على نفقته الخاصة .
- الحاكم بأمر الله	١٩٩٢ - على نفقته الخاصة .
- ملك الزبالة	١٩٩٢ - على نفقته الخاصة

قدم لمسرح الطفل

- مسرحية سندريلا (الكويت ـ سلطنة عمان ظ البحرين) ١٩٨٢ — اخراج منصور المنصور
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت ـ دبى ـ أبو ظبى) ١٩٨٢ — اخراج / أحمد عبد الحليم
- مسرحية سندس (الكويت ـ البحرين ـ قطر) ١٩٨٥ — اخراج / محمود الألفى وطبعت فى دار آزال بيروت ١٩٨٩م
- مسرحية أولاد حجا (الكويت ـ البحرين) ١٩٨٦ — اخراج / محمود الألفى
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت ـ بغداد) ١٩٨٧ — اخراج / دخيل الدخيل
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت ـ بغداد) ١٩٨٨ — اخراج / حسين مسلم
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت) ١٩٨٩ — اخراج / محمد سالم وطبعت فى دار آزال بيروت ١٩٨٩م
- عنتر بن شداد (الكويت) ١٩٨٩ — اخراج / احمد عبد الحليم وطبعت فى دار آزال بيروت ١٩٨٩
- مسرحية أولاد جحا (مصر) ١٩٨٩ — اخراج / المؤلف
- مسرحيةسندس ١٩٨٩ — اخراج / خمسة مخرجين
- مسرحية حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠ — اخراج / المؤلف
- مسحية قميص السعادة ـ القاهرة ١٩٩٢ — اخراج / محمد عبد المعطى

فرق تحت ١٨ / القطاع الاستعراضى

بطولة وجدى العربى ـ عبد الرحمن أبو زهرة ـ عائشة الكيلانى ـ علاء عوض . وطبعت فى دار المطبوعات الجديدة ١٩٩٢م

قدم لمسرح الكبار

- ٦ رجال فى معتقل ـ فرقة المنصورة القومية ـ اخراج / ابراهيم دسوقى ١٩٦٨
- كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى ـ جماعة الاجتياز ـ الاسكندرية ١٩٧١ ـ ديكور فاروق حسنى وزير الثقافة الحالى.
- والله زمان يامصر عام ١٩٧٢ ـ فرقة دمنهور المسرحية ـ اخراج على عبد العزيز فرقة المحلة ـ اخراج / مسعد همام ـ فرقة الأسكندرية للشباب ـ أخراج مرسى ابراهيم ـ اخراج إيمان الصيرفى.
- مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع فرقة العراق المسرحية ـ العراق ١٩٨٢ ـ اخراج سعدى يونس
- مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع فرقة الشباب . الكويت ١٩٩٠ اخراج / عبد الله عيد

الرسول

- حكاية الفلاح عبد المطيع . اخراج / مجدى عبيد ١٩٩٢ بنى سويف - مصر.
- مسرحية اشاعة / ديسمبر ١٩٩١ مسرح الشباب اخراج / فاروق زكى.
بطولة سمير حسنى - سلوى عثمان - عثمان محمد على - محمود العراقى
- مسرحية حلاوة زمان / فبراير ١٩٩٢ اخراج / عبد الرحمن الشافعى.
هيئة قصور الثقافة - مصر بطولة : جمال اسماعيل - محمد متولى - اميرة سالم - لبنى الشيخ - عفاف حمدى - موسيقى حمدى رؤوف - ديكور حسين العزبى - اشعار عزت عبد الوهاب.
واعمال اخرى (قدمت أعمال فى ١٩ محافظة من محافظات مصر)

المسلسلات التلفزيونية

- مبارك (١٥ حلقة) اخراج / كاظم القلاف
- العطاء سهرة (الكويت) اخراج / عبد العزيز المنصور
- الحب الكبير سهرة (الكويت) اخراج / حسين الصالح
- الغريب سهرة ٢ اجزاء (الكويت) اخراج / يوسف حمودة
- صغيرات على الحياة مسلسل ١٥ حلقة بطولة حياة الفهد - اخراج محمد السيد عيسى
- رجل وأمرأتان (سهرة فى جزذين) اخراج حسين المفيدى.

المسلسلات الأذاعية

- مسلسل البيت الكبير ٩٠ حلقة / اذاعة قطر مدة الحلقة ١٥ ق
- مسلسل غرباء فى الحياة البحرين / اذاعة ٣٠ حلقة
- ٥ مسلسلات اذاعية الكويت المسلسل ٣٠ حلقة
- ٩٠ حلقة برنامج كتاب خليجى اذاعة قطر
- ٢٠ حلقة اغاثة الأمة فى كشف الغمة - اعداد وسيناريو اذاعة قطر

سينما

- فيليم جبل ناعم قيد التنفيذ
- فيلم رجل هذا الزمان قيد التنفيذ
- فيلم لامجال للحب قيد التنفيذ
- فيلم وسام من الرئيس قيد التنفيذ
- فيلم وحدى فى البيت قيد التنفيذ

صحافة

:- مراسل - مجلة الوطن العربى باريس
:- الثقافة العربية ليبيا - الفكر الأردن
:- فنون - اليمن
:- رئيس القسم الفنى بمجلة صوت الخليج لعام ١٩٨٦
- مراسل غير متفرغ الأهرام الدولى

مهرجانات ملتقيات ثقافية مسرحية

- مقرر ندوة التراث العربى والمسرح فى الكويت عام ١٩٨٤ .
- مشارك فى مهرجان بغداد المسرحى ١٩٨٥ - ١٩٨٧م

- مشاركة فى مهرجان قرطاج المسرحى ١٩٩٠م

دراسات مسرحية وكتب عن أعمال المسرحية :

- بحث رسالة (الحكاية الشعبية فى مسرح الطفل فى الكويت - دراسة فى مسرح السيد حافظ للباحثة أمال الغريب - المعهد للفنون المسرحية ١٩٨٤ م وطبعت فى كتاب سلسلة رؤيا ١٩٨٩م
- بحث رسالة فى الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية فى مسرح السيد حافظ - سميرة اويلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦ (طبعت فى كتاب ١٩٨٩ (
- بحث فى اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ - موسكو - تحت اشراف المستشرق فلاديمير شاجال
- اشكالية التأصل فى المسرح العربى - صلحية حسنى - بحث - كلية الأداب والعلوم الإنسانية - المغرب (وطبعت فى كتاب ١٩٩١م)
- الفلاح فى المسرح المصرى - نموذج حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ - خديجة فلاح - جامعة محمد الأول - المغرب (وطبعت فى كتاب ١٩٩٠)
- البطل الثوى فى مسرح السيد حافظ - نموذج ظهور واختفاء ابو ذر الغفارى - منصورية مباركى - وجده - المغرب (وطعبت فب كتاب ١٩٩٠م)
- القضية الفلسطينية فى مسرح السيد حافظ - نموذج ٦ رجال فى معتقل شنايف الحبيب - المغرب .
- مفهوم الارشادات المسرحية ومسألة التجريب فى المسرح العربى - السيد حافظ نموذج من خلال مسرحية طفل وقوقع وقزح حقون حميده - المغرب ١٩٩٢ .
- التجريب فى مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنظر الطفل العجوز الغاضب - نموذجا عائشة عابد جامعة محمد الأول - ١٩٩١م
- الشخصية التراثية الشعبية فى مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذج على بابا - نزيهة بن طالب
- مسرح الطفل عن السيد - فاطمة حاجى - المغرب ١٩٩١
- التجريب والعبث فى المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ لحليمة حقونى ١٩٩٢
- البطل فى مسرح السيد حافظ -دراسة- محمد دياب - جامعة الأسكندرية قسم المسرح - كلية الأداب ١٩٩٢
- التجريب فى مسرح السيد حافظ حبيبتى أنا مسافر والقطارات والرحلة الأنسان - الهوارى بن يونس ١٩٨٤

كتب عن المؤلف وأعمالة

(١) مسرح السيد حافظ الطليعي - بقلم عبد الله هاشم - مطبوعات قصر ثقافة الحرية الأسكندرية ١٩٨٤م

(٢) السيد حافظ بين المسرح التجريبي والطليعي - د. محمد عزيز نظمي - ١٩٨٩م مجموعة كتاب وباحثين

(٣) القصة القصيرة عند السيد حافظ دار المطبوعات الجديدة ١٩٨٦م مجموعة كتاب وباحثين

٤٠) مسرح الطفل فى الكويت دراسة فى مسرح السيد حافظ دار المطبوعات الجديدة ١٩٨٦ .

(٥) مسرح السيد حافظ ج١ ، ج٢ مجموعة كتاب وباحثين ١٩٨٨م مكتبة مدبولى القاهرة.

(٦) البطل الثورى فى مسرح السيد حافظ منصورية مباركى ١٩٩٢ دار دلتا .

عنوان المؤلف ١٢ ش طارق يحى عبد الغنى - متفرع من ش الترسا - التعاون - الهرم - الجيزة ج م ع - ت ٣٨٦٨٦٥٧ القاهرة - ت ٨٥٨٩٢٢ - ٤٩٠٤٩٤٧ الأسكندرية

ترقيم دولى ١٠٤٦٧/٩٣
I. S. B. N
977 - 00 - 6177 - 8
صميم الغلاف الفنان شريف محمد على

مركز الدلتا للطباعة
٤-٢ شارع الدلتا ـ اسبورتنج
تليفون : ٥٩٥١٩٢٣